
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01517421 2

HERCULANUM

ET

POMPÉI

TOME III

Typographie Firmin Didot. — Mesnil (Eure).

HERCULANUM

ET

POMPÉI

RECUEIL GÉNÉRAL

DES

PEINTURES, BRONZES, MOSAÏQUES, ETC.

DÉCOUVERTS JUSQU'A CE JOUR, ET REPRODUITS D'APRÈS

LE ANTICHITA DI ERCOLANO, IL MUSEO BORBONICO

ET TOUS LES OUVRAGES ANALOGUES

AUGMENTÉ DE SUJETS INÉDITS

GRAVÉS AU TRAIT SUR CUIVRE

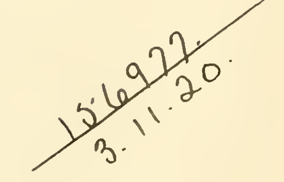
PAR

H. ROUX AINÉ

Et accompagné d'un Texte explicatif par M. L. BARRÉ

PEINTURES, DEUXIÈME ET CINQUIÈME SÉRIES

TABLEAUX, PAYSAGES



PARIS

LIBRAIRIE DE FIRMIN DIDOT FRÈRES, FILS ET CIE

IMPRIMEURS DE L'INSTITUT, RUE JACOB, 56

M DCCC LXX



LES TROIS GRACES

Die drei Grazien

EXPLICATION DES PLANCHES.

PEINTURES.

2e Série.

TABLEAUX.

PLANCHE 91.

On reconnaît ces trois déesses, plus belles que la beauté même, qui, suivant les poëtes, font naître parmi les hommes toute douceur et toute joie, et sans lesquelles les dieux n'ordonnent pas leurs danses et leurs festins (1). Cette peinture, trouvée dans les fouilles de Civita, le 28 juillet 1814, représente les trois filles d'Eurynome, dans une attitude charmante, à la vérité, mais déjà connue par une foule de monuments antiques.

(1) Pindar., *Olymp.*, XIV.

Ce qu'elle offre de plus curieux, ce sont quelques attributs entièrement nouveaux. Nous ne parlons pas des couronnes de fleurs qui retiennent ces belles chevelures élégamment relevées : cette parure est commune à une foule de divinités. Mais les objets que les Charites tiennent à la main, et qui paraissent fixer leur attention, rappellent d'une manière fort piquante le groupe de marbre que Pausanias vit en Élide (1), et qui représentait ces mêmes déesses, l'une ayant entre les doigts une rose, la seconde un osselet, et la troisième une petite branche de myrte. Dans notre peinture, celle-ci tient des fleurs, l'autre quelque feuillage, et la dernière, au lieu d'osselet, a une pomme. Le premier attribut se rapporte bien à ce qu'Anacréon dit des Grâces : ῥόδα βρύουσιν, « elles font sourdre les roses autour d'elles; » le deuxième convient au nom de Thalie, formé de θαλία, rameau; le troisième enfin s'applique encore mieux à celui de *Carpo*, Καρπώ, la Fructification, nom que les Athéniens donnaient à l'une des deux anciennes Charites ou Heures, en appelant sa compagne *Thallo*, Θαλλώ, la Floraison (2). Pour compléter ce groupe attique, il faudrait voir dans celle qui tient les feuillages *Auxo*, Αὐξώ, la Croissance (3), autre nom d'une des Heures-Saisons, les mêmes au fond que les Charites : et l'on aurait ainsi la tige, la fleur et le fruit, Auxo, Thallo et Carpo, réunies dans un chaste embras-

(1) Paus., VI, 24.
(2) Paus., IX, 35.
(3) Id., *ibid.*



SACRIFICE D'IPHIGÉNIE

Die Opferung Iphigeniens).

sement, comme pour peindre l'enchaînement des saisons et l'harmonie non interrompue de la nature.

Au lieu des rameaux de feuillages, quelques critiques ont voulu voir, dans la main d'une des Eurynomides, des lis, qu'ils opposent sans doute aux roses de sa sœur: rapprochement tout à fait étranger à l'esprit de l'antiquité, et beaucoup plus digne du siècle de Louis XV que de celui d'Auguste.

Le torse de nos trois déesses, surtout dans la partie inférieure, est tout à fait juvénile et même presque enfant : voilà peut-être encore une idée qui se rapporte à cette merveilleuse et bonne nature, toujours mère et toujours vierge.

PLANCHE 92.

Deux ministres des autels ont saisi la victime; l'un la tient par les épaules, et l'autre par la ceinture : ils l'emportent à l'autel; et elle, la victime, la fille d'Agamemnon, Iphigénie, vous l'avez reconnue, elle élève au ciel ses yeux, et ses bras, et ses cris. Car elle n'est pas résignée : la résignation n'est pas de cet âge-là. Calchas marche le premier vers l'autel, et tient en main le glaive déjà tiré du fourreau. Son costume de grand prêtre est nouveau et pittoresque : il est revêtu de deux tuniques; mais, de l'intérieure, qui est verte, on ne voit que les manches; l'autre, violette, retombe sur ses pieds : une ceinture d'or attache autour de ses flancs et fait croiser

sur le devant une draperie blanche bordée de pourpre. Son attitude et son geste indiquent un temps d'arrêt et de réflexion : peut-être a-t-il un pressentiment soudain du dénoûment heureux de cette terrible tragédie. Car derrière lui, sur les nuages, paraît Diane, qui, le diadème en tête et l'arc à la main, ordonne à une de ses nymphes de substituer à l'horrible offrande qui se prépare une biche que celle-ci tient par les cornes. A l'opposite de l'autel s'élève, sur une colonne tronquée, la statue de cette même déesse dont les Grecs veulent fléchir le courroux. Cette petite statue d'or tient deux flambeaux, qui sont les attributs de Diane Lucifère ou Phascélide (1) ; et à ses côtés on voit deux chiens. Près de là, enfin, se trouve le dernier ou le premier personnage de cette tragédie, le père ambitieux, le monarque parricide, trop roi pour reculer devant un crime utile, trop père pour envisager son crime de sang-froid : que de pensés, que de sentiments, que d'enseignements dans cet homme!

Désespérant de rendre tant de choses, le peintre a enveloppé son Agamemnon dans un manteau de pourpre qui lui couvre la moitié de la figure, et il a caché le reste en lui faisant porter la main devant ses yeux. C'est le même artifice dont avait usé auparavant Timante le Samien : mais là s'arrête la ressemblance entre l'artiste grec et le faiseur de fresques de la maison dite d'Homère à Pompéi. Ce n'est pas que celui-ci paraisse dépourvu de talent : mais

(1) Serv., *in Æn.*, II, 116.

cet ouvrage est le plus faible et le plus inégal de tous ceux qu'on a trouvés dans le même endroit. Le groupe principal pyramide assez bien; la figure d'Iphigénie est expressive, ses bras ont du mouvement : mais quelles incorrections! quelle froideur dans tout le r ste.

On se demande si, l'idée principale étant évidemment empruntée à Timante, tout le tableau ne serait pas une copie comme tant d'autres morceaux déjà signalés, et si les défauts de l'exécution ne viendraient pas de la froideur qui se glisse toujours dans un travail d'imitation. Sur cela, des critiques font observer qu'au contraire, si l'ensemble manque d'harmonie, du moins le feu et l'inspiration, caractères d'une œuvre originale, brillent dans certaines parties essentielles; et qu'il ne faut, par conséquent, attribuer les vices des autres parties qu'à la rapidité forcée du faire de la fresque. Ces deux opinions ne nous paraissent pas inconciliables : le peintre à fresque ne copiait pas, c'est-à-dire qu'il ne travaillait pas avec le modèle sous les yeux; mais il s'inspirait du souvenir d'un chef-d'œuvre, souvenir qui lui suggérait l'ordonnance du tableau, et lui donnait, pour l'exécution d'une de ses figures, un feu bientôt étouffé sous la fatigue de l'exécution matérielle. Là, comme il arrive très-souvent, l'art apparaissait d'abord; mais le métier tuait l'art.

PLANCHE 93.

Nous avons trouvé à Pompéi plusieurs tableaux dont Méléagre a fourni le sujet. Ici, le peintre ne s'est point inspiré de la tradition homérique placée dans la bouche de Phénix (1); mais il a suivi évidemment la version plus moderne qui a été recueillie par Ovide (2). D'après le récit de ce poëte, Méléagre, fils d'OEnée, roi des Calydoniens, commandait les chasseurs qui s'étaient réunis afin de détruire un sanglier terrible envoyé par Diane pour ravager la contrée. La belle et courageuse Atalante se joignit à l'expédition, et porta de sa main le premier coup au monstre. Épris de tant d'intrépidité jointe à tant de grâce, Méléagre, après avoir tué le sanglier, voulut offrir à la belle chasseresse la hure et la dépouille de l'animal; mais cet hommage excita la jalousie de tous ses compagnons, et particulièrement des deux frères d'Althée, mère de Méléagre, lesquels osèrent arracher à Atalante le don qu'elle avait reçu, et disputer au vainqueur le droit d'en disposer. Furieux de cet outrage, le jeune héros attaqua ses deux oncles et les tua; et alors Althée, pour venger ses frères, jeta au feu le tison fatal auquel les Parques avaient attaché l'existence de son fils.

Le peintre a choisi le moment où le fils d'OEnée offre

(1) *Iliad.*, IX, 539 et sqq. (2) *Met.*, VIII, 270 et sqq.

PEINTURES

Malerei



MÉLÉAGRE.

Meleager

à la compagne de ses dangers la dépouille du monstre, tandis que les frères d'Althée, retirés à l'écart, mais à portée de l'entendre, s'indignent de cet hommage et méditent le larcin qui doit leur coûter la vie.

Le fond de la scène est occupé par une montagne stérile et par un bosquet entouré d'un mur, à l'angle duquel s'élève sur une colonne dorique une statue de Diane Phascélide, Phosphoros ou Lucifère, pareille à celle que nous venons de voir dans le Sacrifice d'Iphigénie. Cette statue a sans doute été dressée, alors que les Calydoniens ont voulu apaiser la fureur de la déesse, qui ne se trouvait point convenablement honorée par Œnée. Assis sur un siége de marbre à scabellum, au milieu de toute la composition, ayant à sa ceinture l'éphaptide ou le petit manteau de pourpre qui convient au fils d'un monarque, Méléagre offre dans sa taille et sa stature cette grandeur idéale que l'on prête aux héros. Atalante, debout près de lui et l'écoutant, rappelle trait pour trait l'esquisse tracée par Ovide (1) :

Talis erat cultu facies, quam dicere vere
Virgineam in puero, puerilem in virgine posses.

« Telle était sa beauté que dans un jeune homme on l'eût trouvée digne d'une vierge, et que dans une vierge on la trouvait un peu mâle. »

(1) *Loc. cit.*, 322 et 323.

Il faut remarquer cependant ce chapeau, dont Ovide ne parle pas, et qui est vert, bordé d'or : la tunique est blanche, le pallium bleu céleste, bordé de vert, et les sandales sont attachées par des courroies jaunes.

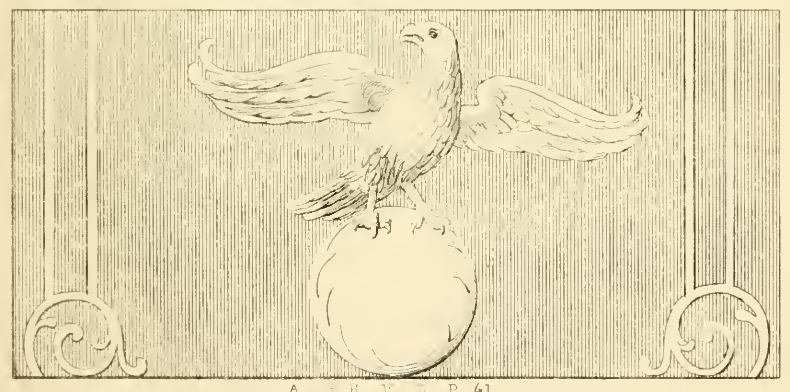
Quant aux deux frères d'Althée, l'un porte un piléum jaunâtre, et une draperie violette ; l'autre une draperie bleue.

PLANCHE 94.

Une querelle d'amants s'est élevée entre le dieu des combats et l'épouse de Vulcain. Fatigué de trop longs refus ou d'un caprice dont il n'a pas compris le charme, Mars s'est assis à l'écart, boudeur et stupide comme un héros qu'il est : ses yeux, fixés dans le vide, ne regardent plus son amante d'hier, son ennemie maintenant ; il n'a qu'une pensée, le dépit ; ou plutôt il ne pense pas, il cuve sa colère. L'expression de cette figure et le modelé de tout le corps sont irréprochables. Vénus, de son côté, semble comprendre que la lutte a duré trop longtemps, et que, pour assurer sa victoire, il est à propos de céder : enveloppée d'une large draperie violette, et le torse couvert seulement d'une étoffe transparente, elle se rapproche, mais elle voudrait bien n'en point avoir l'air ; elle regarde son amant irrité, mais elle feint encore de détourner les yeux. Puis, dans cette démarche, voyez comme elle est contrainte et poussée, malgré tous ses



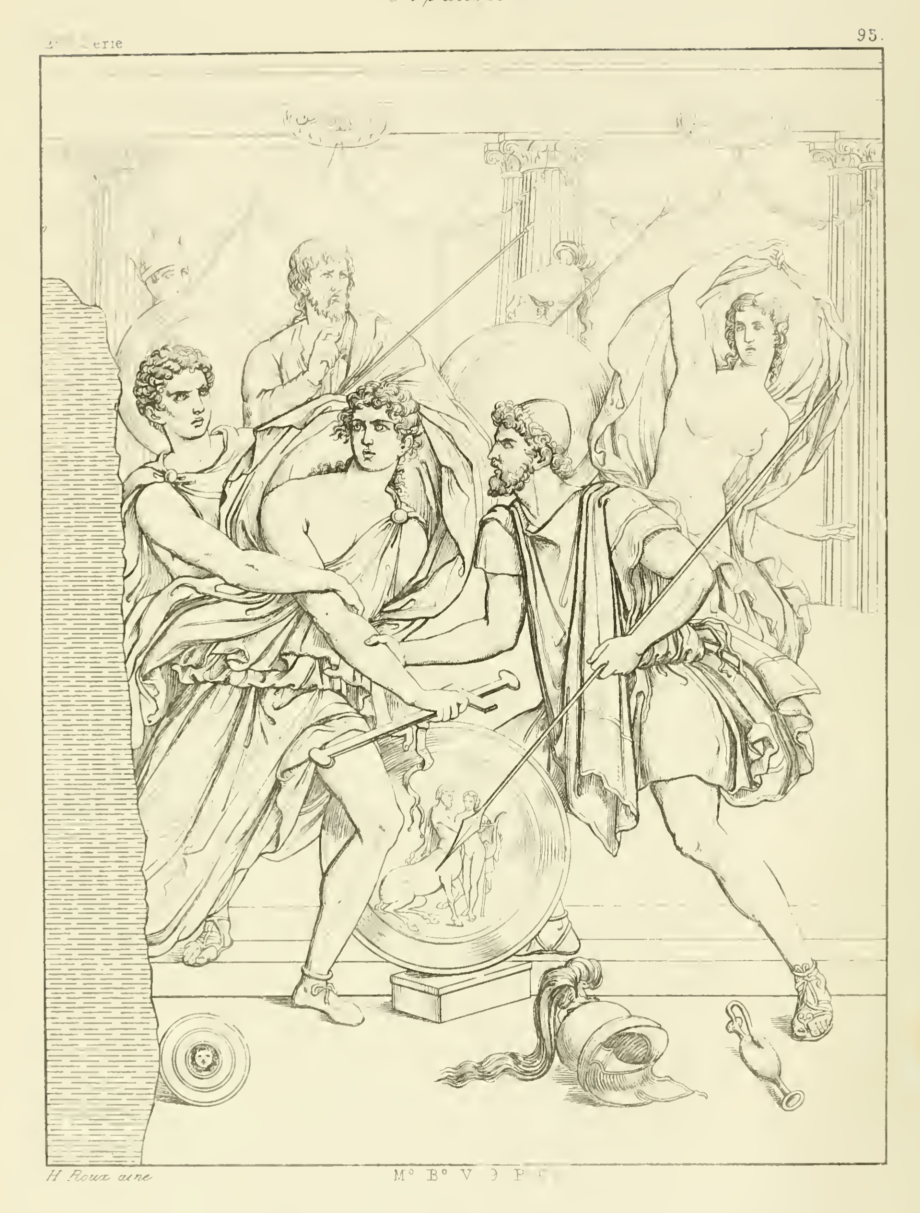
M[illegible] T. P. 36.



A [illegible] H. V. [illegible] P. 41.

MARS ET VENUS

Mars und Venus.



H Roux aîné M° B° V 9 P

ACHILLE À SCYROS.

Achilles zu Scyros

efforts, par deux malicieux Génies, contre l'importunité desquels elle essaye en vain de se défendre.

C'est toujours la charmante scène du Dépit amoureux, le *Donec gratus eram* du poëte : scène dont le dénoûment sera éternellement le même.

On remarque le diadème de la mère des Amours, son collier d'étoiles, emblème de Vénus-Uranie, et les bracelets en forme de serpents qu'elle porte aux poignets. Cette belle composition ornait la salle d'entrée d'une maison de Pompéi, située près de l'édifice vulgairement appelé Panthéon.

La vignette offre, en deux bandes terminées en rinceaux, un aigle aux ailes éployées, sur un globe entouré de feuillages. On sait qu'un des attributs de Jupiter tonnant (Ζεὺς βρονταῖος,) était une boule d'airain, symbole d'un bruit retentissant (1).

PLANCHE 95.

Ovide met dans la bouche même d'Ulysse le récit de la ruse que celui-ci a employée pour découvrir Achille parmi les jeunes filles de Scyros : le poëte fait parler ainsi le roi d'Ithaque (2) :

(1) Montfauc., *Ant expl.*,tom, I. p. 42.

(2) *Met.*, XIII, 162.

Præscia venturi genitrix Nereïa lethi
Dissimulat cultu natum : et deceperat omnes,
In quibus Ajacem, sumptæ fallacia vestis.
Arma ego femineis animum motura virilem
Mercibus inserui, neque adhuc projecerat heros
Virgineos habitus, cum parmam hastamque tenenti,
« Nate dea, dixi, tibi se peritura reservant
Pergama : quid dubitas ingentem evertere Trojam? »
Injecique manum, fortemque ad fortia misi.

« La Néréide, mère d'Achille, prévoyant la mort qui menace son fils, le déguise sous les vêtements de l'autre sexe; cette ruse trompe tout le monde, et Ajax lui-même. Mais moi, parmi des objets propres à la toilette des femmes, je cache des armes dont l'aspect doit émouvoir un cœur viril : en effet, le jeune héros s'empare d'un bouclier et d'un javelot, il va se dépouiller du costume efféminé qui le couvre : « Fils d'une déesse, lui dis-je, « Pergame est réservée à périr sous tes coups; qu'hésites-tu encore à briser « la puissance troyenne? » Aussitôt je m'empare de lui, et je conduis le guerrier à ces guerres qui l'attendent.

Il faut ajouter, d'après Hygin (1), que l'endroit où Achille fut caché par sa mère était le palais de Lycomède, roi de l'île de Scyros. Stace (2), suppose que Déidamie, fille de ce prince, devint l'amante et l'épouse du fils de Pélée : et il donne pour compagnon à Ulysse Diomède, tandis que le commentateur de l'Iliade (3) nomme Phénix et Nestor.

(1) *Fab.*, 96.
(2) *Achill.*, II.
(3) Eustath.

Ce que nous venons de rappeler indique suffisamment le sujet et les personnages de la peinture murale trouvée dans le tablinum de la maison du Questeur. La scène se passe dans le vestibule du palais de Lycomède, qu'on voit lui-même sur le second plan. Ulysse et Achille sont pris dans l'action même qu'Ovide a décrite : un autre Grec, Diomède, ou Phénix, ou Nestor, saisit en même temps le jeune héros et commence à le dépouiller de ses vêtements de femme ; à moins qu'on n'aime mieux voir dans ce personnage un confident des projets de Thétis, qui cherche à empêcher le fils de cette déesse de se trahir en saisissant les armes. Enfin, sur le second plan, paraît un personnage dont l'attitude, plus difficile à expliquer, a donné lieu à quelques méprises : c'est selon nous, Déidamie, qui, occupée à essayer pour son propre compte les parures féminines sous lesquelles Ulysse avait caché les armes, est effrayée tout à coup par la scène qui se passe entre Achille et le roi d'Ithaque. Si son état de nudité ne paraît point encore assez bien expliqué, il faut se rappeler que les artistes anciens, comme certains modernes, ne demandaient qu'un prétexte pour mettre dans leurs tableaux quelque chose de plus séduisant que des chairs d'homme et des draperies.

On remarquera que le bouclier offert au fils de Pélée est orné d'un sujet bien séduisant pour ce jeune héros, et bien fréquemment répété dans l'antiquité, ainsi que plusieurs exemples nous l'ont déjà prouvé : ce sujet est l'éducation d'Achille lui-même par le centaure Chiron.

Le casque et la patère que l'on voit sur le sol sont d'argent : le petit vase est d'or, et l'écu de cuivre rouge.

Le vêtement d'Ulysse, fort bien drapé, se compose d'une tunique violette à bordure verte et d'un manteau rouge doublé de blanc. Achille porte un pallium violet doublé de bleu de ciel; Déidamie est sur le point de s'envelopper d'une draperie bleue, et le manteau du roi Lycomède est d'une pourpre foncée.

PLANCHE 96.

Cérès, la déesse nourricière, est assise majestueusement sur une espèce de corbeille qui forme un de ses emblèmes, le mystérieux calathus : sa tête est ceinte d'une couronne de feuillage retenue par un diadème; de la main droite, elle supporte le flambeau à double calice; de la gauche elle tient une extrémité du manteau blanc qui descend du sommet de sa tête sur sa tunique violette, et elle l'étend devant elle afin que Mercure y dépose une bourse pleine qu'il lui présente. Ce dieu des marchands se tient debout devant Cérès avec ses attributs habituels, la chlamyde bleue jetée sur ses épaules, le caducée à la main, et les talonnières ailées. Le coloris de cette peinture est facile et harmonieux, la composition simple et élégante : mais son principal mérite consiste dans l'exposition vive et claire d'un des préceptes les plus utiles pour le gouvernement des États. Tout ce qu'a dit





H Roux aîné
M° B° V. 9. P. 39.

PERSÉE ET ANDROMÈDE.
Perseus und Andromeda

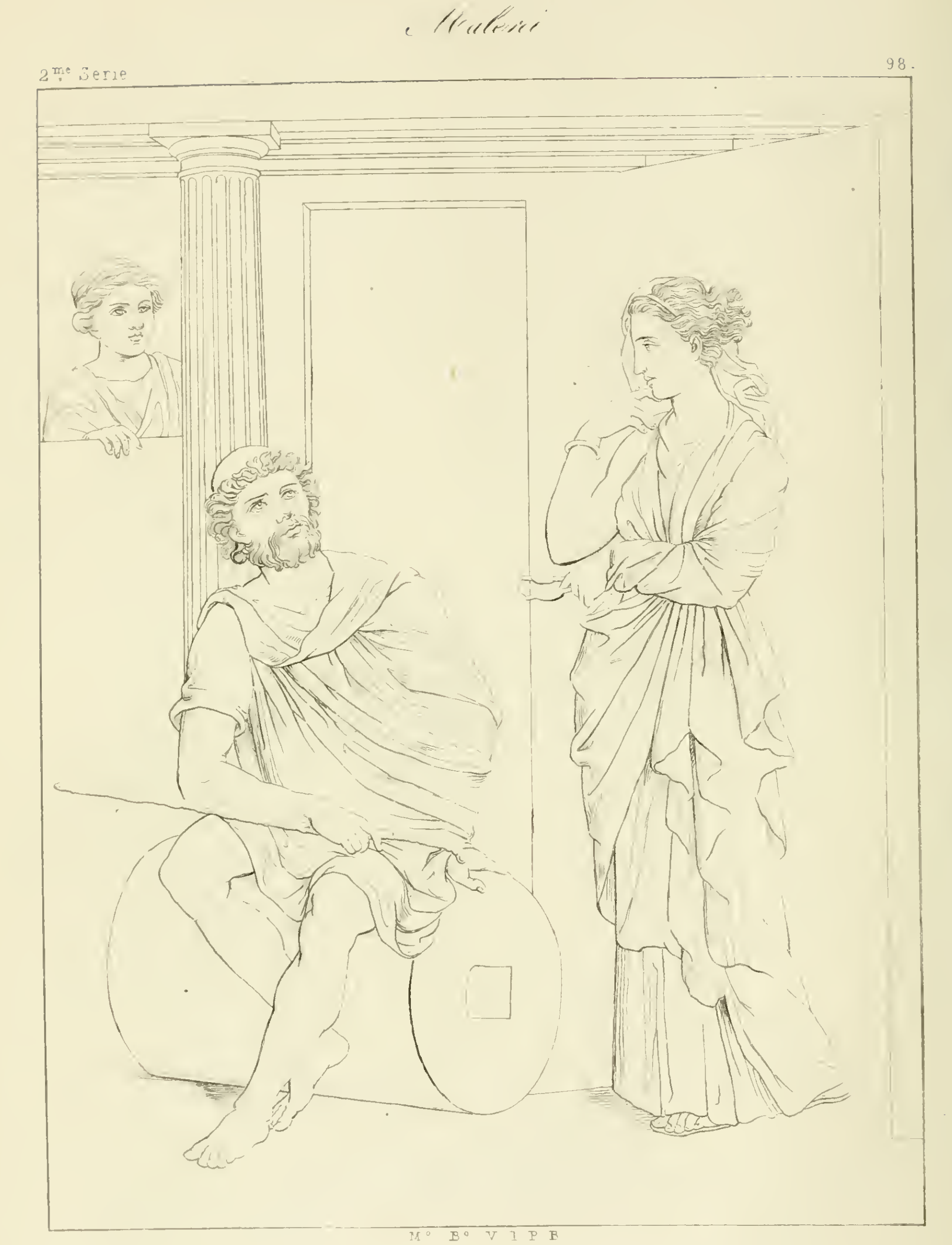
Socrate sur les richesses naturelles, soutien de la vie humaine, de la liberté et de la religion (1); tout ce qu'ajoute Aristote (2) pour élever l'agriculture au-dessus de la guerre, et pour exalter les bienfaits de cette mère des humains qui se charge si généreusement de nourrir tous ses fils; tout ce que Xénophon et Cicéron après lui (3) nous rapportent des goûts et des talents du jeune Cyrus; toutes les recommandations enfin que ce même Xénophon adresse aux Athéniens sur le parti à tirer de la fertilité de leur territoire et de leur position maritime : toute cette éloquence classique réunie ne serait ni aussi puissante, ni aussi persuasive que la peinture. Il y a d'ailleurs ici quelque chose de plus que l'idée d'une protection commune accordée à l'agriculture et au commerce : on peut y voir une maxime d'économie publique beaucoup plus avancée, à savoir l'avantage que le commerce peut retirer des capitaux confiés à l'agriculture. Dans la pratique, les nations modernes en sont à peine là.

PLANCHE 97.

La fille de Cassiopée, délivrée par Persée, brûlait de contempler cette terrible tête de la Gorgone, dont l'aspect avait pétrifié Atlas, et Phinée avec ses compagnons,

(1) Xénoph., *Œcon.*, V.
(2) Arist., *Œcon.*, I, 2.
(3) Cic., *de Senect.*, 17.

et le roi de Sériphos, et le monstre marin lui-même, qui, sans l'intervention du héros, aurait dévoré la malheureuse Andromède. Persée savait trop bien que, s'il contentait ce désir de son épouse en lui montrant directement le talisman fatal, il la perdrait infailliblement : il n'avait qu'un moyen de la satisfaire sans danger, c'était de lui faire voir l'image de Méduse réfléchie dans une eau limpide. Le peintre a représenté les deux époux, au moment où Persée emploie cet expédient. Les deux corps du héros et de la jeune femme, resplendissants de beauté, et leurs têtes gracieuses, que surmonte l'horrible figure de la Gorgone, forment un groupe très-heureux : on remarque particulièrement la pose naïve d'Andromède et ses traits où le sentiment de la curiosité satisfaite se mêle à une certaine terreur. Les plis de la draperie jaunâtre de la jeune femme, comme ceux de la chlamyde rouge de son époux, sont parfaitement bien entendus. On s'étonnera peut-être de ne pas voir au côté de Persée son glaive recourbé, sa terrible harpé, mais seulement une épée droite : en cela le peintre a fait preuve d'une profonde connaissance des mythes anciens; car, selon les meilleures autorités, Persée, après avoir épousé Andromède et avoir mis Dictys sur le trône de l'avare Polydecte, rendit à Mercure ses talonnières, à Pluton son casque, à Minerve son bouclier, et à Vulcain le glaive appelé harpé.



M° B° V I P B

Ulysses and Penelope

PLANCHE 98.

Le plus admirable chant de l'Odyssée a fourni le sujet de ce tableau (1). Pénélope s'entretient avec son Ulysse tant regretté, tant désiré, tant pleuré (Ὀδυσῆα ποθεῦσα), et dont l'absence a flétri son pauvre cœur (φίλον κατατήκομαι ἦτορ); et pourtant elle ne le reconnaît pas : car Ulysse a pris l'apparence et le costume d'un mendiant cassé par l'âge et la fatigue d'une longue route :

> Πτωχῷ λευγαλέῳ ἐναλίγκιον, ἠδὲ γέροντι,
> Σκηπτόμενον, τὰ δε λυγρὰ περὶ χροῒ εἵματα ἕστο.

Et quand Ulysse veut feindre, nul sentiment, quelque puissant qu'il soit dans son cœur, ne paraît sur son visage :

> Αὐτὰρ Ὀδυσσεὺς
> Θυμῷ μὲν γοόωσαν ἑὴν ἐλέαιρε γυναῖκα.
> Ὀφθαλμοὶ δ' ὡσεὶ κέρα ἕστασαν, ἠὲ σίδηρος,
> Ἀτρέμας ἐν βλεφάροισι, δόλῳ δ' ὅγε δάκρυα κεῦθε.

« Or Ulysse plaignait dans son cœur son épouse affligée ; mais ses yeux restaient, comme de la corne ou du fer, immobiles dans ses paupières ; il retenait ses larmes à dessein. »

(1) *Odyss.*, XIX.

Le peintre a parfaitement rendu cette feinte insensibilité avec tant de motifs de douleur et de joie; cette figure pleine d'une astuce qui n'est pas vulgaire; ce regard fin et contenu à la fois, qui suppose de grandes pensées, mais qui ne les révèle pas : Ulysse enfin! Dans ce tableau, le mendiant est bien les pieds nus, à peine revêtu d'une courte tunique blanche et d'un petit manteau jaunâtre; il tient à la main le bâton qu'Eumée lui a donné : mais une seule circonstance, peu importante à la vérité, n'est point d'accord avec le récit d'Homère : le voyageur est assis sur un tronçon de colonne, et non sur l'escabeau bien poli et recouvert d'une peau :

Δίφρον εὔξεστον, καὶ ἐπ' αὐτῷ κῶας.......

que Pénélope a ordonné d'apporter, et qui se trouve mentionné deux fois de suite, suivant la coutume homérique. J'aimerais mieux l'escabeau.

Quant à Pénélope, il est impossible de rien imaginer de plus gracieux, de plus digne et de plus chaste à la fois, de plus semblable à ce type du poëte, qui renferme Diane, Junon et Vénus pudique, qui renferme plus encore, une prévision de l'épouse chrétienne. Elle arrive; elle fait un dernier pas, et elle s'arrête avec un regard charmant, avec un geste délicieux du bras droit, devant ces traits altérés qui sans doute lui disent quelque chose. Le peintre a voulu indiquer que Pénélope va raconter au

feint mendiant par quelle ruse digne de la femme d'Ulysse elle a longtemps retardé la réponse que sollicitaient ses prétendants, et cette toile, travail de ses journées, stratagème de ses nuits : pour être bien compris, le peintre lui a mis à la main deux fuseaux. L'idée est ingénieuse, et ne l'est cependant pas trop ; ce qui serait ici un défaut plus grave que l'absence même d'idée.

Combien de choses il me resterait à dire sur cette charmante composition, si l'espace ne me manquait pas ! que de belles choses même ! car je citerais volontiers le passage d'Homère tout entier. J'engage au moins les personnes qui jetteront ici un regard, à relire ce magnifique dix-neuvième chant. O nature ! ô poésie ! toit domestique ! ravissements des époux ! larmes et tendresses du cœur ! vous êtes là.

Ce n'est pas faire un petit éloge de cette composition, que d'assurer qu'on pourra la regarder avec plaisir, comme je le fais en ce moment, après avoir relu Homère.

Je dois dire un mot de l'esclave dont on aperçoit seulement la tête : c'est la fidèle Eurynome, la seule des femmes de Pénélope qui la soutienne et l'encourage dans ses chastes résolutions ; une de ces natures, inférieures en délicatesse peut-être, comme le peintre l'a bien senti, mais égales par leur bonté à tout ce qu'il y a de plus grand. Eurynome méritait une place dans cette composition.

J'oubliais d'avertir que la tunique sans manches de notre Pénélope est bleue, et que son manteau, jeté à très-beaux plis, est blanc.

PLANCHE 99.

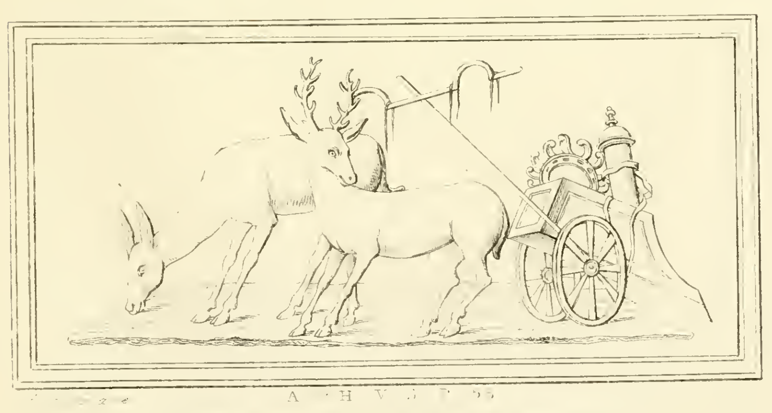
Les mythographes racontent qu'Hercule, en revenant de combattre les Spartiates, s'arrêta chez Aléus, roi d'Arcadie : là, oubliant les lois de l'hospitalité, il séduisit Augé, fille de ce monarque, et partit en la laissant enceinte. Aléus, informé de la situation de sa fille, chargea un de ses affidés, nommé Nauplius, de la conduire hors de ses États, et de la faire périr. En route, Augé, surprise par les douleurs de l'enfantement, se déroba un moment à son escorte, et mit au monde un fils qu'elle laissa caché dans les bosquets du mont Parthénius. Une biche survint, qui allaita l'enfant, et bientôt des bergers du roi Corytus, émerveillés et touchés de ce prodige, portèrent au monarque le nourrisson et la nourrice ; car la biche ne voulut point les quitter. Corytus recueillit l'enfant, et en souvenir de l'animal qui l'avait allaité, il le nomma Télèphe. Τήλεφος, nom que les anciens regardaient comme formé de ἔλαφος cerf (1). La vie de Télèphe fut, comme sa naissance, aventureuse et pleine de malheurs. Pauvre, exilé, *pauper et exsul* (2), ses différentes fortunes devinrent le sujet favori des poëtes et des auteurs tragiques, et le marbre et la toile consacrèrent souvent son image.

(1) Diod. IV, 3.

(2) Horat. *de Art. poet.*



M^s B^s V 8 P 50



A H V P 55

Hercules und Telephus



Juno und [illegible]

Dans cette fresque, Hercule tient son fils sur ses genoux, et semble heureux de la conservation miraculeuse de l'enfant. La biche, joyeuse et caressante, vient sourire à son nourrisson, qui la flatte d'une main et qui de l'autre lui présente un rameau vert comme s'il voulait la nourrir à son tour. Le contraste de la conformation de ces trois êtres si divers, celui des sentiments dont ils sont animés, sans en excepter la pauvre biche elle-même, devaient donner à ce groupe beaucoup d'intérêt et de vie : malheureusement l'exécution mesquine et négligée ne répond ni à la beauté du sujet, ni même à l'invention et à la disposition du tableau.

La vignette représente le char de Diane, auquel étaient attachés un cerf et une biche, momentanément dételés : peut-être cependant les deux animaux sont-ils femelles, car on donnait des cornes aux biches de Diane (1), ainsi que nous l'avons vu, par exemple, dans le sacrifice d'Iphigénie. Ce char porte le carquois de la déesse et son diadème radié, que des critiques ont pris pour un cymbalum avec ses bandelettes.

PLANCHE 100.

Ce tableau, trouvé dans la maison du Questeur à Pompéi, a fourni matière aux conjectures et aux discussions

(1) Callim., *in Dian.*, 100, et ibi comment.

des critiques. Exposons la situation des personnages avant de tenter l'explication du sujet. Une jeune femme, assise sur un trône doré avec un *suppedaneum* pareil, parée d'un diadème de perles, d'un collier et de bracelets d'or, vêtue d'une tunique blanche si transparente qu'elle laisse voir la couleur des chairs, et portant pardessus cette tunique un ample manteau de pourpre violette, abaisse ses regards, empreints de la plus profonde douleur, vers son sein qu'elle semble en même temps découvrir et indiquer de la main. Ses supplications paraissent s'adresser à un jeune homme qui, debout devant elle, dans le costume héroïque, avec l'éphaptide, le parazonium et le sceptre, semble se préparer au départ, tout en faisant un geste de compassion et en jetant sur la jeune femme des regards pleins de regret et d'amour. Une seconde femme, dont la figure a été détruite par le temps, et qui est vêtue d'une tunique verte avec un manteau jaune, semble se porter comme médiatrice entre les deux personnages : sa main paraît retenir le jeune homme.

Toutes ces circonstances ne peuvent s'appliquer, suivant nous, qu'à un seul sujet, le départ de Jason, qui, après avoir passé deux ans à Lemnos avec Hypsipyle, reine des Lemniennes, la laissa enceinte pour continuer son expédition. Le costume héroïque et le sceptre conviennent au chef des Argonautes : le diadème, la pourpre et le trône indiquent une reine qui gouverne par elle-même, et non pas seulement la femme ou la fille d'un roi. Enfin, et cela est tout à fait décisif, quelle divinité peut

représenter cette statuette qui pose sur un des pieds du fauteuil, ou plutôt sur une petite colonnette ornée de feuillages, dressée à côté du trône, et qui a la figure d'un homme vêtu d'une robe longue et portant comme un sceptre une branche de lotus avec sa fleur épanouie? Cette divinité ne peut être qu'un Bacchus-Osiris. Or Hypsipyle, comme elle le dit elle-même (1), est la petite-fille de Bacchus et d'Ariane : il est naturel qu'on trouve près de son trône l'image de son glorieux aïeul.

Hypsipyle désolée semble adresser à Jason un aveu auquel il va répondre par ces paroles touchantes (2) :

> Abstrahor, Hypsipyle; si dent modo fata recursum,
> Vir tuus hinc abeo, vir tibi semper ero.
> Quod tamen e nobis gravida celatur in alvo,
> Vivat : et ejusdem simus uterque parens.

« Le destin m'entraîne, ô Hypsipyle ; mais s'il m'accorde le retour, comme je pars ton époux, je le serai toujours. Quant au gage chéri que renferme ton sein, qu'il vive, et qu'en nous deux il trouve une famille. »

On a parlé de Phèdre et d'Hippolyte, de Canace et de Macarée.

Mais est-ce là le sauvage dédain du fils de Thésée? Partant pour la chasse, porterait-il un sceptre au lieu de javelot? Le geste de cette femme, attribué à Phèdre, ou ne signifierait rien, ou serait d'une suprême inconvenance,

(1) Ovide, *Epist.* VI, 115. (2) Id., *ibid.*, 59 et seqq.

disons plus, d'une obscénité grossière. La petite idole serait le soleil sacré d'où Phèdre est descendue; je le veux bien : mais est-il dans l'esprit de l'antiquité que la femme d'un roi siége sur un trône, et qu'elle étale les images des dieux, ses ancêtres?

Les attributs royaux conviendraient encore moins à Canace et Macarée, enfants d'Éole, d'un monarque, mais encore dans leur première jeunesse et bien loin d'être monarques eux-mêmes. Osiris, dira-t-on, époux et frère d'Isis, pourrait indiquer un amour incestueux; mais on conviendra que cette explication serait tirée de bien plus loin que la nôtre.

PLANCHE 101.

Cette peinture est un monochrome, c'est-à-dire, que le clair-obscur en est indiqué par une seule couleur, comme dans un simple dessin; et cette couleur est le jaune. C'était, du reste, un des ornements du tablinum de la maison de Méléagre, dont toutes les fresques sont exécutées d'après le même procédé. Cléophas de Corinthe fut l'inventeur de ce genre, dans lequel se distinguèrent Hygiémone, Dinias, Carmade (1) et Philostrate (2). Zeuxis (3) et Apelles (4) ne dédaignèrent point de l'em-

(1) Plin., XXXV, 2.
(2) *Vit. Apoll. Tyan.*, tom. II.
(3) Plin., XXXVI, 2.
(4) Petron., 84.



ployer quelquefois, comme l'ont fait, dans les temps modernes, André del Sarto, Polydore, Jean d'Udine et le Pocetti.

Le sujet est obscur et d'une interprétation difficile, sinon impossible. Au milieu de cette plaine entourée de rochers, un pâtre, qui n'a d'autre vêtement qu'une peau velue, présente à la nymphe, sa compagne, un serpent enlacé autour de son bâton pastoral. La jeune femme ne porte qu'une large draperie, qui ne cache aucune des parties de son beau torse ; elle est chaussée de demi-bottines de cuir liées sur le cou-de-pied, et sa couronne est une légère guirlande de lierre qui indique clairement une bacchante. Son geste, son regard, et le mouvement de sa main droite, indiquent l'horreur que lui inspire le reptile qu'elle s'apprête cependant à saisir. On sait que les bacchantes devaient chercher elle-mêmes dans la campagne et apprivoiser à force de soins les serpents non venimeux que l'on plaçait dans le ceste mystique. Mais la peinture qui nous occupe offre une particularité singulière : que dire de cette colonne, ou plutôt de ce grand mât, qui s'élève entre quelques pierres au milieu de la plaine, et autour duquel la bacchante a passé son bras gauche, attitude qui, du reste n'est point d'accord avec la distance qui règne entre ses pieds et la base du mât, à moins qu'on ne suppose celui-ci fortement penché en avant? Peut-être toute cette disposition, cette machine, si l'on peut parler ainsi, tient-elle à quelque fait mythologique, à quelque usage religieux, à quelque anecdote, enfin, que le pein-

tre a voulu représenter, et dont le récit d'ailleurs n'est point parvenu jusqu'à nous.

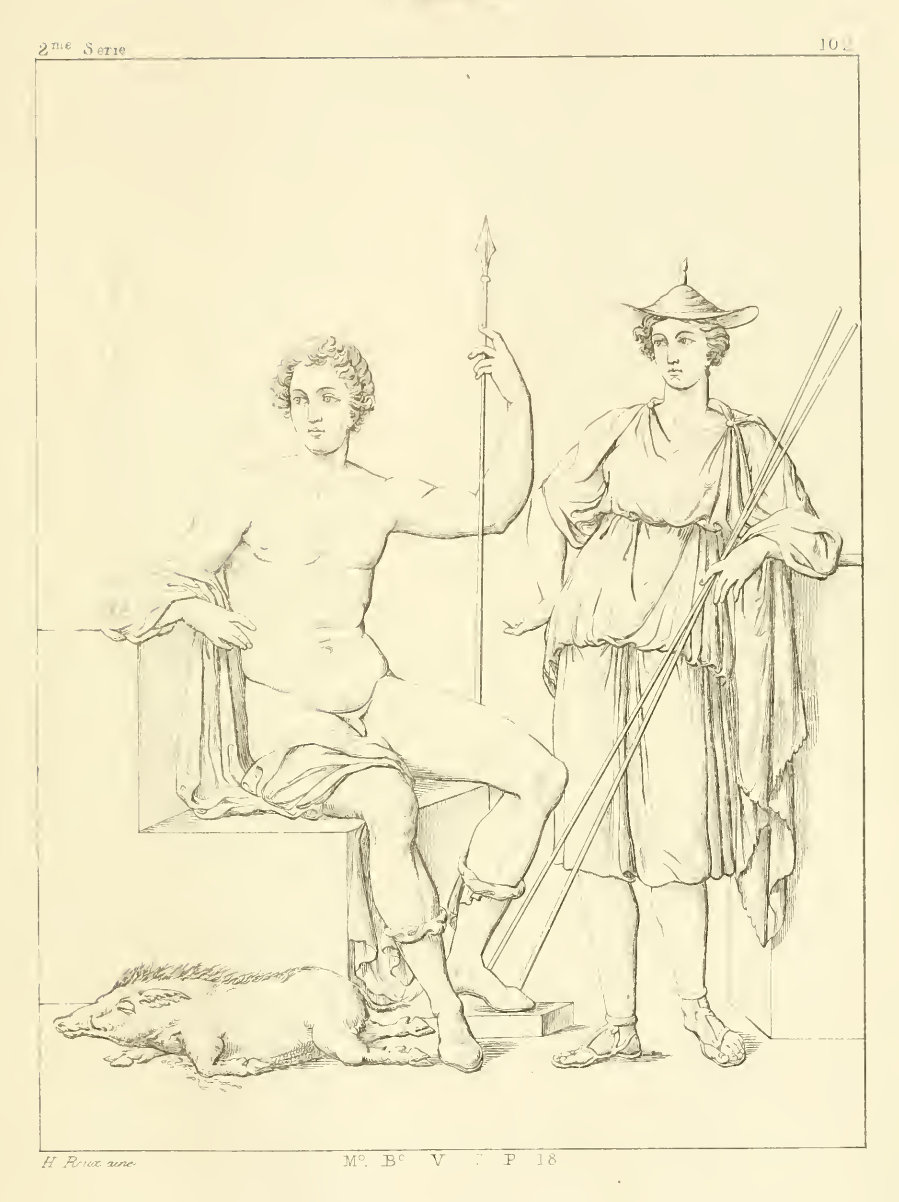
PLANCHE 102.

Nous sommes entrés déjà (1) dans quelques détails relatifs à l'histoire de Méléagre et d'Atalante, qui a fourni encore le sujet de ce tableau. Nous ne les répéterons point ici. On remarquera seulement l'absence des deux frères d'Althée, qui peut-être sont censés sur le côté, en vue de nos deux personnages : car ceux-ci ne s'occupent point l'un de l'autre, et tiennent leurs regards fixés, d'un air sérieux et presque menaçant, sur un point situé hors du cadre.

Le héros calydonien a des cothurnes jaunes et une éphaptide de pourpre violette avec une bordure noirâtre. La belle Atalante porte un manteau jaune sur une tunique verte, relevée par une double ceinture : elle a des sandales et un chapéau à peu près semblable à celui que lui a donné l'autre peintre.

Cette composition est d'une étrange froideur, et l'on y remarque plusieurs fautes de dessin : les plus saillantes se trouvent dans la disposition du genou gauche du héros, relativement aux jambes de sa compagne, dans la

(1) *Voy.* pl. 93.



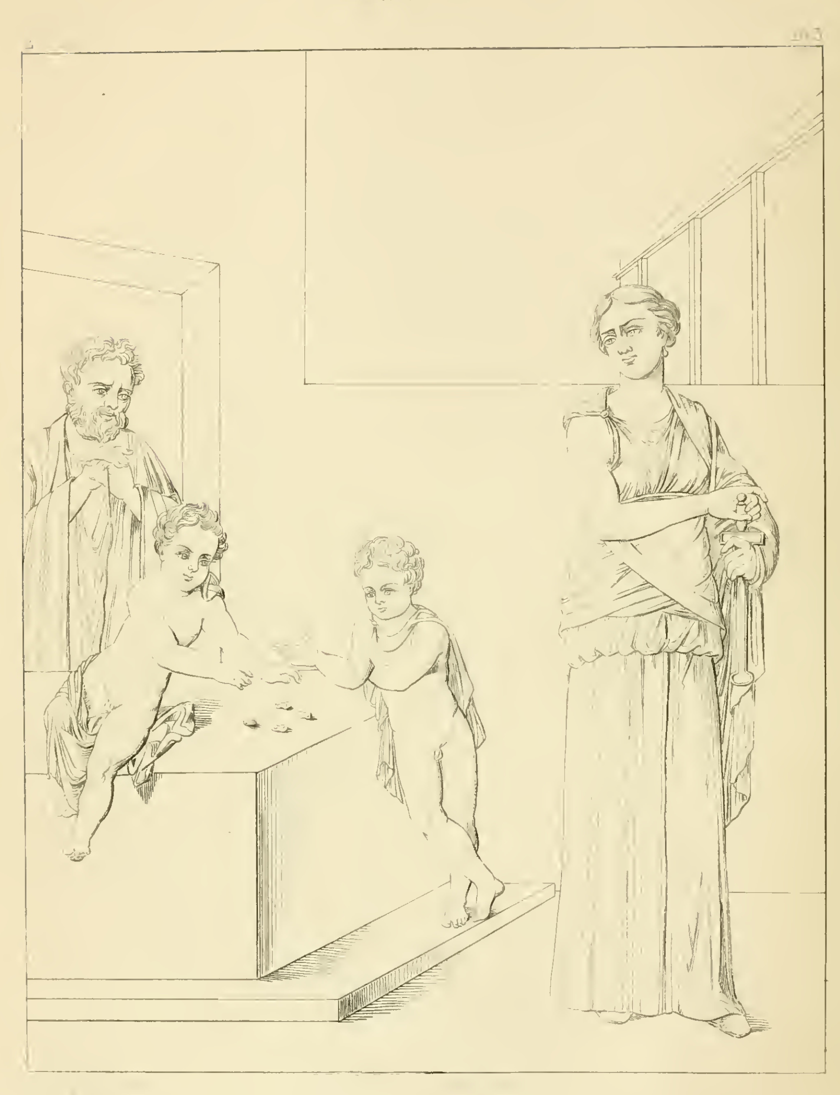
H Roux aîné. M°. B° V 7 P 18

MÉLÉAGRE.

Meleager.

PEINTURE.

Malerei



MÉDÉE

Medea

brisure du poignet droit de celle-ci, et dans l'exiguïté de ce monstre qui ravagea toute la contrée et tint tête à une armée de chasseurs, de héros. On a trouvé cette fresque dans une fort belle maison située à l'extrémité de la rue de Mercure, vers les murailles de Pompéi; mais cette peinture y formait, avec son pendant qui représente Mercure et la Fortune, la décoration d'une salle d'entrée assez mesquine. C'était donc un ouvrage de rebut; et nous n'avons pas été fâché de trouver l'occasion de faire connaître ce genre de peinture des anciens, afin qu'on le compare à ce que sont aujourd'hui les travaux du même ordre. En pareil cas, on n'a point chez nous d'incorrections spéciales à blâmer : toutes les fautes de détails se perdent dans cet épouvantable chaos qu'on appelle l'ensemble.

PLANCHE 103.

Nous ne passerons point en revue les différents traits si controversés de la vie de Médée. Vertueuse ou coupable, tous les mythographes et les historiens la présentent du moins comme le type de la volonté humaine la plus persévérante et la plus intense. Notre peintre admet que cette volonté puissante fut criminelle : il n'est point de ceux qui prétendent que, les Corinthiens ayant tué les enfants de Médée devant l'autel de Junon acréenne, les descendants des meurtriers corrompirent Euripide,

afin qu'il les lavât de cette tache, et qu'il mît sur le théâtre Merméros et Phérès, égorgés par leur mère.

C'est une idée fort touchante, un contraste heureux qui distrait à propos de l'atrocité du sujet, c'est enfin un adoucissement de l'horreur par la pitié, que d'avoir représenté les deux enfants occupés à jouer aux osselets sous les yeux de leur pédagogue, pendant que leur mère furieuse, insensée, se prépare à verser ce sang qui a passé par son cœur, à éteindre ce souffle de vie qui fut le sien. Cette idée est d'un grand tragique ou d'un grand peintre.

Remarquez encore que les enfants, tout entiers à leurs jeux, ne lèvent point les yeux vers leur mère, Un regard, un sourire, désarmerait Médée même.

PLANCHE 104.

Différentes conjectures ont été émises sur le sujet de cette fresque trouvée en 1829 dans l'édifice appelé Maison de Méléagre.

A la première vue, on a cru y reconnaître les trois parties du monde, et cette hypothèse, la plus simple, est peut-être aussi la plus raisonnable. Sur un trône d'ivoire, qui est couvert d'une draperie bleu céleste, et dont les pieds sont ornés de sphinx grecs, on voit une femme aux traits majestueux et délicats, vêtue d'une



M



[illegible]

[illegible]patra

exomide à une manche (ἑτερομάσχαλος) (1) d'un vert changeant, avec un péplum violet : cette femme ne peut être que l'Europe, dont la suprématie est indiquée, tant par sa position même et par le scabellum doré, que par la présence de cette esclave vêtue de vert qui tient un parasol au-dessus de la tête de sa maîtresse. A la gauche de l'Europe, l'Asie est représentée par une femme vêtue d'une systide jaune et d'un manteau blanc qui couvre en partie le socle ou le piédestal sur lequel elle s'accoude : elle est coiffée d'une espèce de chapeau qui représente la proboscide, les défenses et les oreilles d'un éléphant. Sur la droite de la figure assise se trouve une femme à la peau noire, aux cheveux crépus, revêtue d'une tunique violette, ayant au cou un collier de perles, et portant en main une corne de rhinocéros : cette figure ne peut être que l'Afrique.

Une première circonstance ne concorde pas facilement avec l'explication qui précède, c'est qu'à travers l'élégante fabrique qui décore le lieu de la scène, on aperçoit au loin la mer et un navire à la voile, que la figure principale semble indiquer à sa voisine de gauche. Serait-ce que l'Europe dit à sa compagne : Voici le chemin commun, le lien qui nous unit?

En outre, et cette observation est plus grave, les trois figures principales ont un air sérieux et même affligé.

Pour conformer l'explication à ces particularités du

(1) Poll., VII, 13.

tableau, on a voulu voir, dans la figure assise, Cléopâtre prenant la résolution de quitter l'Égypte, pour se réfugier avec ses trésors en Arabie : les deux personnages avec lesquels elle s'entretient représenteraient allégoriquement ces deux contrées , et le vaisseau qu'on aperçoit serait celui d'Antoine.

La reine de Carthage ne pourrait-elle pas aussi être représentée au moment où Énée l'abandonne dans son nouveau royaume semi-asiatique et semi-africain, figuré allégoriquement par les deux femmes debout à ses côtés ?

Nos lecteurs choisiront entre ces interprétations diverses.

La vignette représente deux petits Génies, placés l'un et l'autre au milieu d'une couronne de lierre fort élégamment dessinée. Le premier tient un thyrse et un vase ; l'autre une cassette, et une de ces feuilles consacrées à Vénus, dont nous avons parlé tant de fois.

PLANCHE 105.

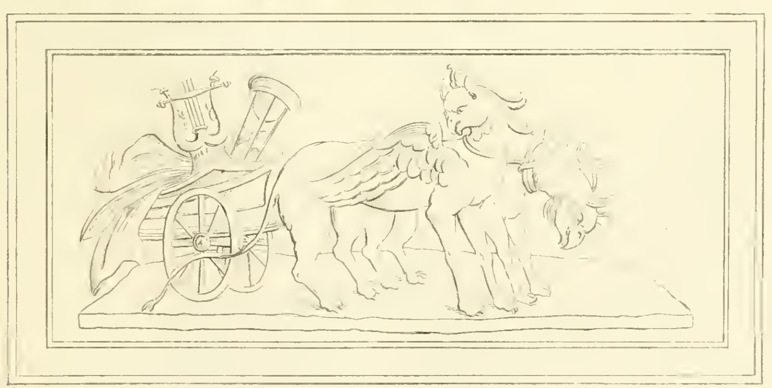
A Pompéi, dans le voisinage du Forum, se trouve un édifice appelé la Maison du Chirurgien, à cause de quelques instruments que l'on y a découverts. C'est dans l'atrium de cette demeure que l'on a trouvé, au milieu de fort belles arabesques, cette peinture, dont le triste sujet s'accorde assez avec la profession supposée du propriétaire.

PEINTURES

Malerei.

2 105





A d H. V. 5 P. 57

Les amours de Vénus et d'Adonis, la mort de ce jeune homme sous les coups d'un sanglier furieux, la douleur de la déesse, sont des faits mythologiques trop connus pour nous arrêter un instant. L'art et la religion avaient souvent consacré ce deuil divin : dans le temple de Vénus Architide, sur le mont Liban, on adorait une statue de la déesse affligée, des yeux de laquelle on croyait voir couler des larmes (1).

Le peintre de Pompéi a représenté Adonis mourant, étendu en partie sur un banc de rochers, en partie sur les genoux de son amante, qui s'est dépouillée de ses vêtements pour faire une espèce de lit au blessé, et pour bander la cruelle plaie dont rien n'a pu arrêter le sang. Le visage de la déesse, altéré par la douleur, est entouré du nimbus, marque de sa divinité (2) : ce symbole, inventé par la superstitieuse Égypte, passa de là aux Grecs, et de ceux-ci aux Romains, qui l'appliquèrent à leurs Césars divinisés; enfin l'Église catholique se l'appropria, pour en décorer les images des saints.

Les autres personnages de cette composition sont deux Génies, dont l'un, debout derrière Vénus, essuyant ses larmes avec la main, paraît être le Génie de la déesse, puisqu'il exprime la vie en tenant son flambeau droit; l'autre, assis sur le devant, et tenant un flambeau à demi renversé, est sans doute le Génie d'Adonis. Le blessé lui-même tient un flambeau pareil à ceux des Génies et

(1) Macrob., *Saturn.*, I, 21.

(2) Serv. in *Æn.*, II, 57, et III, 58.

composé, comme on le voit dans un grand nombre de monuments, de deux tiges réunies par une extrémité et formant à l'autre bout une pince propre à retenir quelque matière enflammée : ce flambeau renversé, qu'Adonis tient à peine d'une main défaillante, exprime que la vie est sur le point de le quitter : et c'est bien à tort qu'on a pris cet attribut pour deux javelots. Enfin, le chien du jeune chasseur est représenté sur le devant du tableau dans une attitude inquiète.

On peut reprocher à l'artiste d'avoir entièrement caché les mains de Vénus : peut-être a-t-il voulu exprimer ainsi l'abandon et l'abattement de la douleur; mais il y a dans ces deux bras tronqués quelque chose de disgracieux que ce motif excuse à peine.

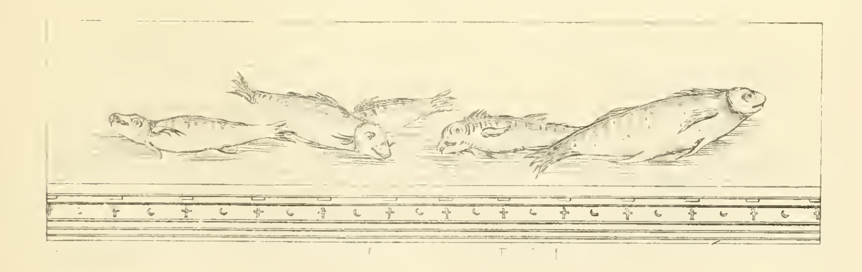
La vignette représente un char d'Apollon traîné par deux griffons, animaux consacrés au Soleil (1), et portant une lyre, un trépied et une draperie de pourpre qui est la *palla* des citharèdes (2).

PLANCHE 106.

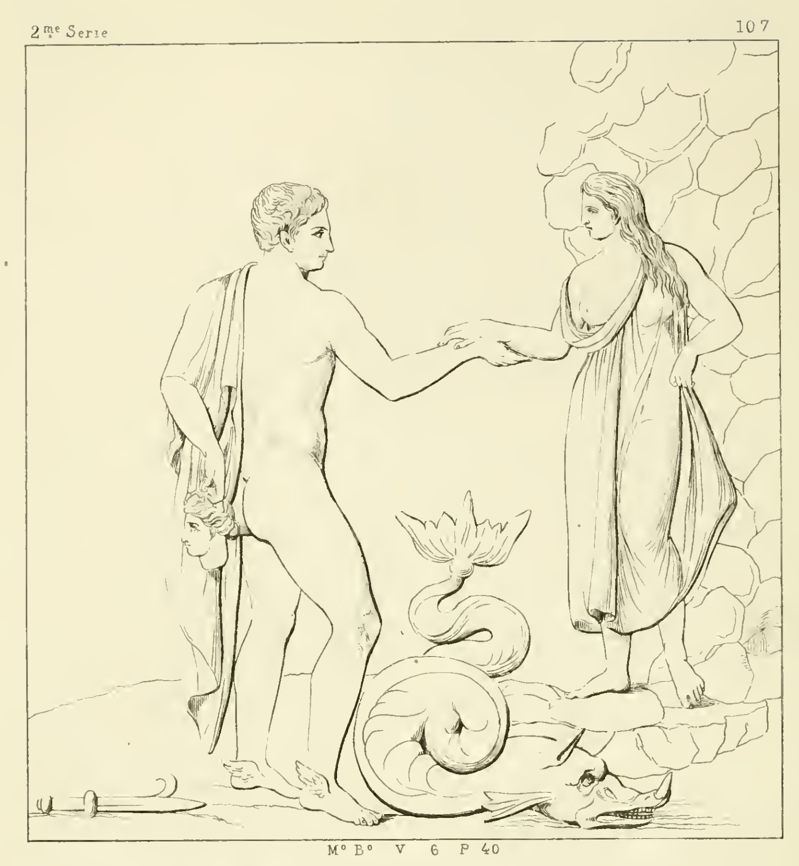
Encore un tableau tiré de la Maison d'Homère. Il représente le sujet si connu d'Ariane abandonnée par Thésée sur le rivage de Naxos.

(1) Buonarotti, *Med.*, p. 138 et seqq.

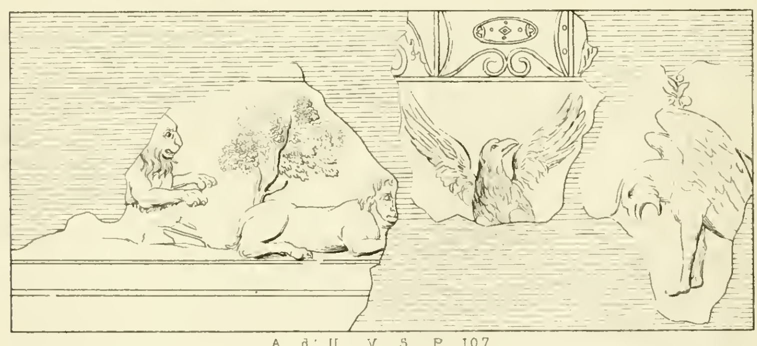
(2) Ovid., *Fast.*, II, 105; *Met.*, XI, 165.



ARIANE
Ariadne



M.o B.o V 6 P 40



A d'H V 5 P 107

PERSÉE ET ANDROMÈDE.

Perseus und Andromeda.

Dans une attitude qui est celle de l'attention et du souvenir, les doigts de sa main gauche portés à son menton, Ariane semble repasser dans sa mémoire tous ses bonheurs perdus, toutes ses douleurs présentes; et l'Amour, ou son propre Génie, l'aide dans cette triste énumération, en lui montrant du doigt la nef parjure qui fuit à l'horizon.

Le dessin de ces deux figures est fort bien agencé : on y remarque un contraste de lignes presque parallèles, sans atteindre toutefois le degré où cette disposition serait un défaut. Le torse de la fille de Minos est d'une grande beauté. Une draperie violette la garantit des aspérités du rivage où elle est assise et dont les cailloux ont dû blesser ses beaux pieds nus. On remarque, outre son collier d'or et ses pendants d'oreilles, deux bandelettes qu'elle porte en sautoir, et qui se croisent sur sa poitrine.

La vignette représente quelques poissons dans l'eau ou à la surface d'un étang : la petite corniche du bas est remarquable par les croissants inclinés et les tau mystiques en forme de croix dont elle est ornée.

PLANCHE 107.

Un bas-relief est placé ici au milieu des peintures : nous allons dire pourquoi.

C'est encore l'histoire de Persée et d'Andromède, mais

prise au moment où le héros, vainqueur du monstre, fait descendre la fille de Cassiopée des rocs où elle était exposée. Les artistes anciens ne se lassaient jamais de reproduire, les amateurs ne se lassaient jamais d'admettre dans la décoration de leurs galeries, ces sujets héroïques, dans lesquels les Grecs et les Latins voyaient encore avec intérêt l'histoire de leurs ancêtres, alors même qu'ils se sentaient incapables d'y chercher des modèles. Aussi, avec quel scrupule l'art ne s'attachait-il pas, dans de pareils sujets, à reproduire certains types donnés et certains accessoires symboliques! On peut s'en assurer en comparant ce bas-relief aux peintures dont il se trouve rapproché à dessein. Le monstre changé en pierre; la tête de Méduse calme et belle, et non hideuse comme se la figurent les modernes, qui grimacent quand ils veulent être terribles; cette tête cachée à dessein par Persée, qui craint de perdre celle qu'il vient de sauver; enfin les talonnières et la redoutable harpé que Persée possédait encore dans cette dernière expédition : voilà les emblèmes qui disent le sujet du bas-relief aussi clairement que si l'on avait écrit au bas : *Persée et Andromède.* Malheureusement tous les sujets n'offrent pas un pareil avantage, et les artistes modernes devraient le savoir.

Quant au dessin, il a ce calme et cette simplicité qui distinguent la sculpture antique. Quand nous n'aurions pas dit un mot à ce sujet, tout le monde aurait bien vu que notre planche n'est point la copie d'une peinture, et surtout d'une fresque.



H. M. Pº V. º P. 32

PERSÉE ET ANDROMÈDE

Perseus und Andromeda

Il y a pour chaque genre une optique spéciale, un idéal particulier, approprié à ses moyens d'exécution : convention classique, si l'on veut, cette convention a enfanté des séries non interrompues de chefs-d'œuvre. Le système de facilité, de grâce, de mollesse, propre aux artistes de la renaissance, qui ont pétri le marbre comme la cire, a aussi produit les siens : mais ceux-ci sont à l'antique ce qu'est l'idylle à l'épopée.

La vignette contient trois fragments de fresque qui ornaient sans doute des corniches ou des lambris : deux lions, un aigle aux ailes éployées et un griffon.

PLANCHE 108.

La comparaison de cette peinture avec le bas-relief de la planche précédente serait un objet d'étude intéressant. Elle offrirait l'occasion de mettre en présence les procédés des deux arts et leurs moyens d'exécution et d'effet; de fixer leur idéal et leurs conventions propres, fondées sur ces conditions matérielles : il y a là toute une thèse d'esthétique qui sera facilement devinée par ceux qui ne pensent pas que l'art doive jamais tendre à la reproduction identique de la nature. L'espace qui nous est accordé ici ne nous permet que d'indiquer ce sujet de recherches et de méditations.

L'emploi des couleurs, la dégradation des ombres et des teintes, ont permis à l'auteur de la fresque de

s'éloigner plus que le sculpteur de l'emblème ou du type allégorique, pour faire un pas, un seul, vers la réalité. Toujours les mêmes attributs, mais autrement disposés; les poses plus complexes, plus mouvementées, les détails plus fortement accusés, l'expression des physionomies plus agitée : un reste de la fureur du combat sur celle de Persée; la crainte encore, l'étonnement aussi, et déjà un commencement de bonheur dans les traits d'Andromède; des draperies même (l'éphaptide pourpre du héros, le pallium jaunâtre de la vierge), qui se ressentent dans leurs plis de l'agitation des personnages; une Méduse plus lugubre; le monstre enfin rejeté dans la perspective, ce qui de l'autre côté était impossible! Le peintre a choisi, quant à ce dernier personnage, la tradition qui lui convenait le mieux : les uns le disent pétrifié; les autres le font périr sous les coups de la harpé; et selon Pausanias, on voyait encore à Joppé une fontaine dans laquelle Persée, tout couvert du sang du monstre, était venu se laver, et dont les eaux avaient conservé une teinte rougeâtre. Pline dit aussi que le squelette du monstre marin fut apporté à Rome par Scaurus; ce qui suppose que l'on ne croyait pas qu'il eût été pétrifié tout entier. Les deux opinions pourraient se concilier : frappé d'abord du glaive recourbé, puis pétrifié par le regard de Méduse, l'animal aurait succombé à la fois par le courage de Persée et par son talisman magique. Quoi qu'il en soit, le sculpteur semble avoir adopté la tradition la plus convenable à son art : le peintre, celle qu'il devait



M[illegible] 3 P 4

ARIANE.

Ariadne.

exprimer le plus facilement, lui qui pouvait montrer la mer agitée et rougie, et des flots de sang qui découlent d'une large blessure.

PLANCHE 109.

Cette Ariane abandonnée offre plus d'un point de ressemblance avec celle que nous avons vue précédemment (1); mais les détails et les accessoires sont différents. Des deux côtés, la taille de la fille de Minos laisse apercevoir les suites de sa faute; car ce n'est point seulement une amante que le vainquer du minotaure abandonne si lâchement, c'est une épouse et une mère. Ici, en outre, tous les odieux calculs du parjure sont révélés : le peintre admet la version des mythographes, qui racontent que, pendant la route, Ariane étant surprise par les douleurs qui annoncent l'enfantement, et l'agitation du vaisseau aggravant encore cette indisposition, Thésée saisit ce prétexte pour la faire débarquer, et pour la déposer sur une espèce de lit qu'il fit dresser sur le rivage : là elle s'endormit sans que les voyageurs eussent le temps de communiquer avec les habitants de l'île, et cette circonstance favorisa la fuite de l'ingrat (2). Notre peinture montre, en effet, une espèce de fourrure teinte de pourpre, sur laquelle Ariane est

(1) Pl. 106.

(2) Nonn., *Dionys.*, X, 22.

étendue, sorte de garniture de lit dont les anciens faisaient un grand usage (1); on voit, en outre, des coussins ou des draperies qui tiennent la place de coussins. Tous ces soins, qui ailleurs seraient des indices d'humanité, sont ici des preuves de préméditation qui rendent la perfidie plus odieuse.

L'Amour, ou le Génie d'Ariane, se tient debout devant elle; et, comme elle, il essuie ses yeux baignés de larmes : il tient en main un instrument qui, d'après les ornements du manche, n'est plus une feuille de nymphéa, comme dans beaucoup d'autres peintures, mais un éventail, auquel l'art a donné la forme de cette feuille.

Le personnage qui soutient Ariane, et qui lui montre le vaisseau fugitif, n'est plus ici l'Amour, mais un Génie menaçant et vengeur, sans doute Némésis (2), qui déclare la guerre au coupable, et annonce les châtiments qui lui sont réservés. Peut-être cette Messagère de la justice (3) fait-elle remarquer à la triste Ariane que les voiles noires n'ont pas été changées, et qu'une méprise terrible amènera le trépas d'Égée. Mais il ne faut pas croire pour cela que Némésis, compagne de la pudeur, console la malheureuse, mais coupable Ariane, meurtrière de son frère, cause du désespoir d'une mère et

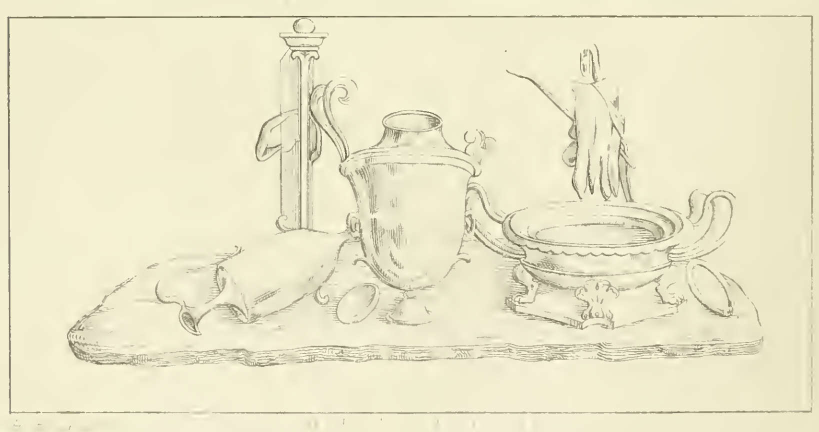
(1) Catull., *Epithal.*, 24; Homer., *Iliad.*, IX, 157; Senec., *Epist.*, 87.

(2) Hesiod., 'Εργ., 198; Amm. Marcell., XIV, 2.

(3) Plat., *Phædr.*, tom. III, p. 248; Pindar., *Myth.*, X, 68.



M° B . . . F 18



d'une sœur : là où se trouve le remords, la vengeance ne soulage pas.

Némésis est reconnaisable à sa tunique blanche (1), à ses fortes ailes (2), à son attitude, celle d'un personnage qui arrive sans qu'on l'aperçoive ou qu'on l'entende (λήθουσα παρ' ποδὰ) (3), comme elle vient d'ordinaire au chevet du coupable, et surtout à l'expression sévère de son geste et de ses traits. Ce n'est pas la première fois que Némésis et l'Amour affligé se réunissent dans la même pensée poétique. Un épistolographe grec (4) prête ces paroles à une de ses héroïnes : « Némésis et l'Amour sont deux divinités terribles, qui tantôt se tournent vers un mortel et tantôt vers un autre. »

PLANCHE 110.

Une petite maison, située derrière l'édifice de Pompéi appelé la Crypte d'Eumachie, a montré une de ses chambres étroites décorée de cette fresque et de la suivante (5) : circonstance qui révèle de nouveau comment, dans ces villes antiques, le goût des arts avait envahi jusqu'aux plus humbles demeures.

La première représente *Vénus Piscatrix, Ichthyothère*

(1) Hesiod., 'Εργ., 198.
(2) Pausan., I, 33.
(3) *Anthol.*, II, 292; vid. etiam Cornut., 13.
(4) Philostr., *Epist.*, 16.
(5) Pl. 111.

ou *Halieutique*. Le mot manque en français pour remplacer l'épithète grecque et latine. Ce sujet renferme, du reste, une allusion assez gracieuse aux attributions de cette déesse et de son fils, auxquels on pourrait appliquer l'expression *pêcheurs d'âmes*, créée pour de plus graves et plus saints personnages. L'attitude de la déesse est fort gracieuse, mais un peu forcée : on ne conçoit guère comment elle peut se tenir en équilibre sur le bord extrême de ce rocher, même en s'y appuyant comme elle fait de la main gauche, et en s'attachant, pour ainsi dire, avec la plante des pieds, à la surface perpendiculaire qui est au-dessous d'elle. Son manteau, qui ne lui couvre que les cuisses et les jambes, est jaune, avec une doublure blanche : bracelets à l'humérus et au poignet, diadème, collier, double écharpe, tous ces ornements sont formés d'un ruban d'or.

L'Amour, de l'autre côté du cadre, tient une corbeille destinée sans doute à la proie que saisira sa mère : il semble lui indiquer du geste l'endroit le plus favorable pour y jeter sa ligne.

L'exécution des deux figures répond à ce qu'il y a d'ingénieuse volupté et de douce malice dans l'invention du sujet.

La vignette représente deux vases d'argent, dont l'un est renversé, et entre lesquels se trouve un disque de cuivre : de l'autre côté, un bassin de bronze et un anneau d'argent; au fond, d'une part, une espèce de pilastre supportant une boule, et entouré d'une bande-





A d'H V 3 P. 9.

NARCISSE.
Narciss

lette; puis un pieu supportant une sorte de bourse, une draperie verte et un bâton pastoral. Peut-être a-t-on voulu représenter des prix accordés au vainqueur dans certains jeux.

PLANCHE 111.

Cette peinture, pendant de la précédente, mais beaucoup moins digne d'éloges, représente Narcisse, qui, fatigué de la chasse, vient chercher le repos dans une vallée déserte, sur le bord d'un ruisseau dont les flots de cristal se frayent un passage entre les rochers. Le malheureux jeune homme, assis sur l'un des bords de l'eau, le bras appuyé sur l'autre rive, voit son image réfléchie dans le miroir liquide. Frappé de sa propre beauté, il en devient épris, et bientôt il mourra victime d'une passion que rien ne peut satisfaire. Allégorie frappante des dangers de l'amour-propre, et surtout d'un genre d'amour-propre bien stupide, l'amour physique de soi-même; après ce ridicule, on n'en connaît qu'un plus absurde et plus étrange encore, ridicule qui ne fut point connu dans les temps primitifs, mais qui était réservé à Athènes et à Rome, aussi bien qu'à l'Europe moderne : c'est l'amour qu'un homme conçoit, non plus pour son visage ou son corps, mais pour ses habits. Narcisse ne va point encore jusque-là : il n'est point amoureux de son manteau violet, de son bâton de chasseur et de sa couronne de feuillage

aux élégantes bandelettes; il est épris de sa figure, qui vraiment n'est pas trop mal.

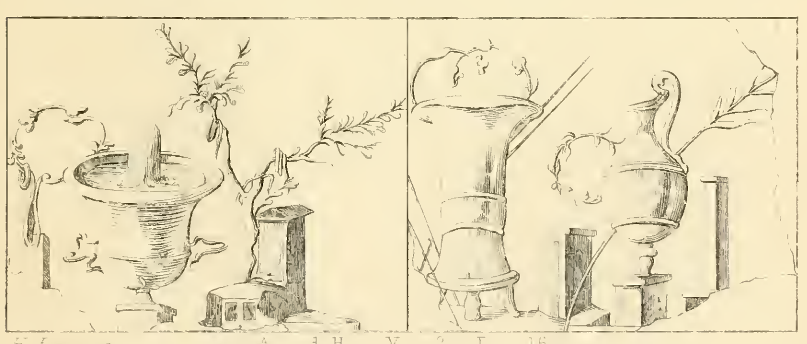
Le paysage est traité d'une manière agréable; mais le dessin renferme une méprise assez étrange : dans la situation où Narcisse est placé, il est impossible que nous voyions son visage répété aussi près de lui; chaque point de l'image devrait descendre sous l'eau d'autant que l'objet s'élève au-dessus.

Dans la vignette, on voit sur le fond rouge une colonne cannelée et striée d'or, portant un objet de forme cubique qui paraît être une cassette : une palme y est attachée par une bandelette verte, et suppose elle-même une autre bandelette pareille; contre le fût est appuyé un cymbalum avec ses rubans ordinaires; et à côté, un trépied d'or paraît contenir une liqueur, du vin peut-être. Il y a là quelques-uns des attributs de Bacchus-Osiris, présidant sans doute à certains exercices athlétiques ou dramatiques.

PLANCHE 112.

Bacchus, couronné d'une guirlande de lierre avec ses corymbes, s'appuie, du bras droit qui tient son thyrse, sur l'épaule de Silène; et de l'autre main il verse, sur la tête d'une panthère accroupie près de lui, tout le vin que contient une coupe à deux anses. Silène pince de la main gauche les cordes d'une lyre qui est attachée à

M. B. V. 2. P. 35.



A. H. V. 2. P. 16.

BACCHUS ET SILÈNE

Bacchus und Silen

son cou par une espèce de baudrier, et qu'il soutient en outre de la main droite avec son plectrum. La jeunesse efféminée du dieu, sa taille molle et flexible, ses chairs glabres et pleines de morbidesse, contrastent avec la vigoureuse vieillesse, avec la tête chauve, mais pleine de feu, avec la carnation chaude et bronzée, les membres gras, velus et trapus (1) de celui dont il fut l'élève (2). Le dieu n'a qu'un petit manteau rouge jeté sur ses deux bras; l'autre personnage a le bas du corps couvert par une draperie violette. Près de Silène se trouve une corbeille pleine de grenades et d'autres fruits, par laquelle le peintre a sans doute voulu rappeler que les mortels doivent à Bacchus non-seulement la vigne, mais encore tous les arbres de leurs vergers (3). Le fond est rempli par un paysage agreste, fort bien traité, dans lequel figure une vigne. Cette fresque, admirable pour le dessin autant que pour le coloris, ornait une des petites chambres qui se trouvent derrière l'édifice connu sous le nom de temple de Vénus.

Dans la vignette, on voit deux fragments, dont l'un représente des vases avec une palme, ce qui indique des prix athlétiques; et l'autre une urne, du milieu de laquelle s'élance en bouillonnant une sorte de jet d'eau : pur caprice de décorateur!

(1) Lucian., *Conc. Deor.*, 4.
(2) Diod., IV, 4.
(3) Athen., III, 83; Theocr., *Idyll.* I, 120.

PLANCHE 113.

Selon Pausanias, Vénus était la plus ancienne des Parques, c'est-à-dire que la loi de génération est la première, la plus impérieuse de celles qui régissent l'univers et qu'on appelle Destinées. C'est encore pour exprimer cette irrésistible puissance, qu'à Chypre, à Corinthe, à Lacédémone, on a peint Vénus une lance à la main, sous le nom de Vénus armée ou porte-lance, *Aphrodite Hoplismène* ou *Enchée*, ὡπλισμένη (1), ἐγχείος (2), (de ἔγχος, lance, pique).

Vénus armée a fourni le sujet d'une charmante épigramme grecque (3), reproduite par Ausone dans une traduction qui, chose rare, nous paraît au-dessus de l'original (4) :

Armatam vidit Venerem Lacedæmone Pallas;
Nunc certemus, ait, judice vel Paride.
Cui Venus : Armatam nunc me temeraria temnis,
Quæ quo te vici tempore nuda fui.

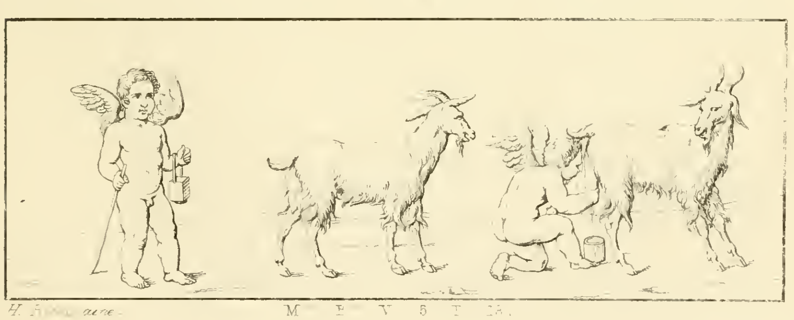
« Pallas vit à Lacédémone Vénus armée, et lui dit : Combattons maintenant, quand même Pâris serait encore notre juge. Téméraire! répond Cythérée, oses-tu bien insulter, lorsqu'elle est sous les armes, celle qui, toute nue, sut l'emporter sur toi? »

(1) Paus., II, 4, et III, 15.
(2) Hesych., s. h. v.
(3) *Anthol.*
(4) *Epigr.*, 42.

PEINTURES

Malerei

M. B° V. - P. 6



H. R... aîné. M. B. V. 5 T. 18.

VENUS ARMÉE

Bewaffnete Venus

La pomme d'or, placée sur le tronçon de colonne où la déesse s'appuie rappelle à elle seule la scène du mont Ida : c'est, même sans la lance, un des attributs de Vénus victorieuse. Peut-être se prépare-t-elle à combattre Pallas; peut-être le peintre a-t-il voulu faire une allusion à l'épigramme de l'Anthologie. Ce serait donc afin de rendre le combat plus loyal, qu'elle dépose, dans une cassette que lui présente son fils, cette ceinture où siégent l'Amour, et le Désir, et le furtif Entretien, et la douce Tromperie qui ravit la raison des plus sages (1). Ce lien détaché laisse tomber à larges et riches plis, sur ses brodequins jaunâtres, son manteau couleur d'or doublé de bleu de ciel, qui est la parure habituelle de la déesse de la beauté, et que les anciens désignaient par le nom de φάρος :

Χρυσῆν Ἀφροδίτην φάρεϊ κόλπον ἐχούσαν (2).

La déesse porte un diadème orné de trois pierres précieuses, des pendants d'oreille formés de trois perles, et un *péricarpion* ou bracelet au poignet droit.

Dans la vignette, on remarquera le naturel du mouvement des chèvres et du Génie rustique qui trait l'une d'elles : l'autre Génie arrive avec une espèce de seau, comme pour se livrer au même soin.

(1) Homer., *Iliad.*, XIV, 215, et seqq.

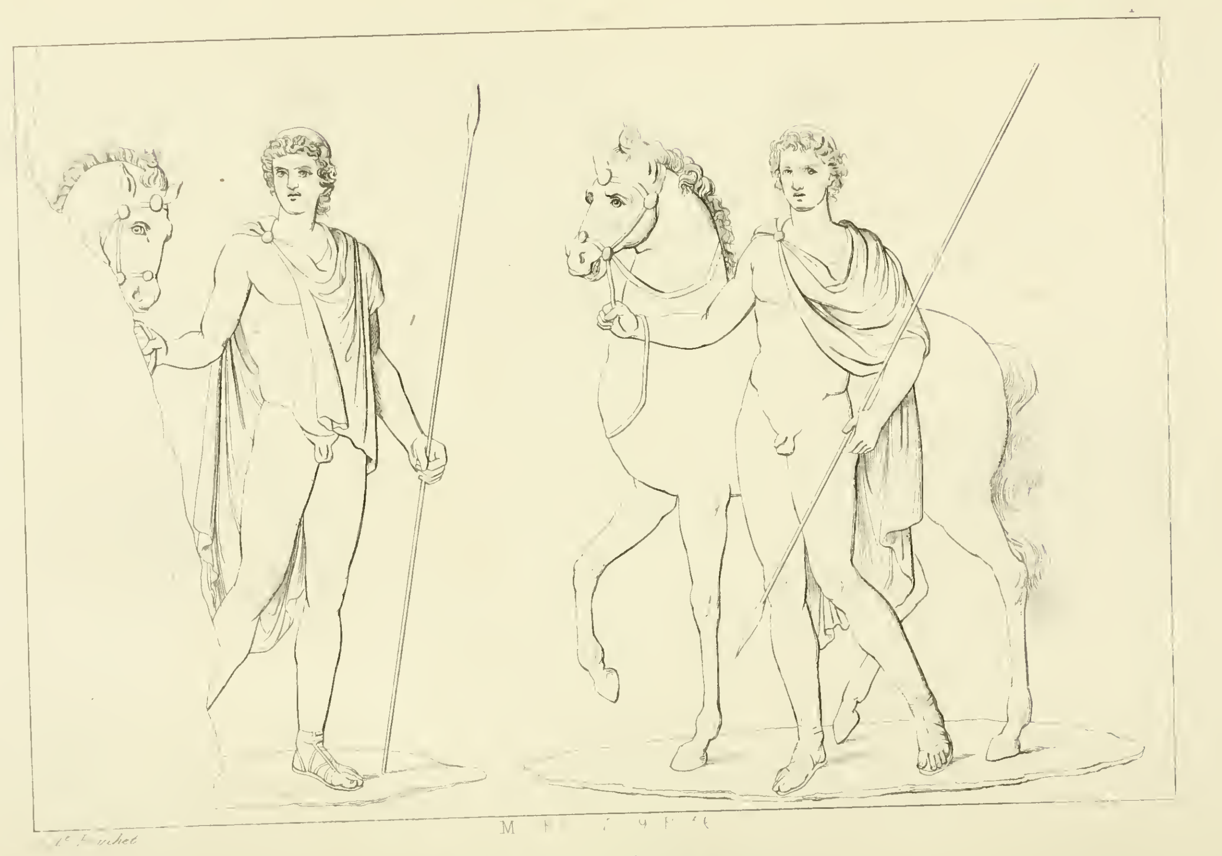
(2) Leonid. Alex., *Anthol.*, p. 195.

PLANCHE 114.

« Bacchus donne le raisin à la vigne, » était une phrase sacramentelle que les mythographes avaient traduite par diverses personnifications, et que les peintres reproduisaient aussi à leur manière. Ici Bacchus, sous la figure d'un bel adolescent, présente une grappe de raisin à un très-jeune enfant, qui doit être celui que les poëtes appellent Ampélus. Le lierre, avec ses corymbes, couronne le front du dieu du vin et la pointe de son thyrse orné d'une bandelette · des bottines chaussent sa jambe élégante, et un manteau d'azur l'enveloppe en partie de ses riches et larges plis. Sa pose est noble et naturelle. L'enfant, dans une attitude pleine de naïveté, se dresse sur la pointe du pied, et étend ses petites mains vers le fruit qu'il convoite.

Cette figure est une nouvelle preuve à opposer aux critiques qui prétendent que les anciens n'ont pas réussi dans la représentation des enfants aussi complétement que dans celle des dieux et déesses, qu'ils ont toujours pris à l'âge nubile. Comme si l'on ne savait pas qu'un Amour de Praxitèle était le seul objet qui attirât à Thespie le concours des amis de l'art! comme si Paros ne montrait pas à côté de sa Vénus Gnidienne un Cupidon qui, taillé dans le même bloc, était l'objet des mêmes hommages! comme si l'on ne savait pas enfin





CASTOR ET POLLUX
Castor und Pollux

que les anges de la gloire du Saint Pierre du Titien, les plus beaux, dit un critique, qui soient jamais descendus des cieux, ont été dessinés d'après l'antique. A la vérité, les anciens n'ont point donné aux enfants cette sorte d'enflure, de bouffissure, que les Flamands affectionnent, et qui, convenablement traitée, a peut-être son mérite et son effet : c'est là une question de climats et de mœurs : les artistes grecs ne se sont point épris des formes indécises de la première enfance, qui vivait renfermée dans le gynécée ; ils ont demandé à un âge un peu plus avancé et plus intéressant pour eux, des membres et des articulations distinctes, des formes, sinon sveltes, du moins un peu dégagées, dégrossies, et renfermant en germe la souplesse et la grâce de l'adolescent.

PLANCHE 115.

La fable des Dioscures est venue sans doute du fond de l'Inde, où deux divinités pareilles sont adorées sous le nom sanscrit d'AÇVINI, *les Cavaliers*. Elle est trop connue pour que nous la répétions ici tout entière : nous n'en rappellerons que quelques circonstances nécessaires pour l'intelligence de ce tableau. Selon la tradition rapportée par Apollodore et adoptée le plus communément, Pollux était fils de Jupiter, et Castor fils de Tyndare : le premier, en conséquence, était seul immortel ; et quand le second, après l'enlèvement d'Hilaïre,

eut été tué par Idas (1), Pollux, ne voulant pas survivre à ce frère chéri, supplia Jupiter de rendre la vie à Castor ou de le délivrer lui-même de son immortalité : il obtint seulement que chacun des deux jumeaux passerait alternativement six mois parmi les morts et six autres mois dans les régions supérieures. Plus tard, touché de cette affection constante, le maître du tonnerre les plaça dans le ciel, où, sous le nom des Gémeaux, ils formèrent deux constellations qui ne paraissent jamais ensemble sur l'horizon (2). Pour mieux parler, c'est précisément cette position des deux astres qui donna lieu à la fable.

Le destin merveilleux des deux fils de Léda nous paraît exprimé ici par la position de leurs lances, *ambo hastile gerunt* (3) : l'une, droite, représente la vie et peut-être l'immortalité ; dans ce dernier cas, elle indique Pollux : l'autre, renversée, est l'emblème de la mort, peut-être momentanée seulement. Nous avons déjà vu, dans un tableau de Vénus et Adonis, des emblèmes qui se prêtent à une explication semblable (4).

Tous deux portent la royale chlamyde de pourpre qui couvre la poitrine et le dos, *chlamydem in humeris insidentem utrisque* (5); tous deux sont chaussés d'élégants cothurnes, et coiffés du bonnet lacédémonien (6), semi ovoïde (7), au-dessus duquel brille une étoile; tous

(1) Apollod., III, 21.
(2) Apollod., *loc. citat.*; Theocr., *Idyll. in Diosc.*
(3) Stat., *Thebaïd.*, V. 439.
(4) Voy. pl. 105.
(5) Suid., in Διόσκουροι.
(6) Lucian., *Dipsad.*
(7) Fest. Pomp. s. v. *Pileum.*





Phrixus

deux enfin tiennent un cheval par la bride. Mais ils sont placés en regard, dans deux directions opposées, ce qui indique, non moins clairement que la position des lances, leur rôle alternatif.

On pourrait remarquer que le cheval ne convient pas aussi bien à Pollux l'athlète, qu'à son frère Castor le dompteur de coursiers (1). Mais il faut se rappeler que de tous les Grecs les Spartiates étaient les plus adonnés à l'exercice du cheval; il faut se rappeler aussi que Junon donna un coursier à chacun des deux jumeaux, ce qui fait supposer que celui même qui s'armait habituellement du ceste ne dédaignait cependant point l'exercice favori de son frère. Enfin, la coutume générale des statuaires et des peintres de la Grèce a été de représenter ainsi les deux Dioscures (2); et l'on en voit un exemple remarquable sur l'escalier du Capitole. Peut-être les artistes ne consultaient-ils en cela que l'eurhythmie, la symétrie.

PLANCHE 116.

Cette fresque décorait le portique intérieur de l'édifice de Pompéi qui est appelé ordinairement le Panthéon, et dans lequel des critiques éclairés ont vu un temple de Sérapis.

(1) Horat. *Sat.*, I, et *Carm.* I, 11. (2) Pausan., *Lacon.* et *Corinth.*

Phrixus et Hellé (1), fuyant les fureurs d'Ino, se placèrent sur le dos d'un bélier à la toison d'or, et s'abandonnèrent avec lui aux flots de la mer Noire, afin de se réfugier auprès d'Éétès, roi de la Colchide. Pendant le trajet, Hellé périt dans la mer à laquelle on donna le nom d'Hellespont; Phrixus, arrivé sain et sauf à Colchos, immola au dieu Mars le bélier dont la toison précieuse devait être l'objet de l'entreprise des Argonautes. On entrevoit facilement le fait enveloppé sous le voile de cette allégorie : l'art d'exploiter et de purifier l'or, apporté par des Grecs ou des Phrygiens à un peuple qui possédait des mines vierges, mines qui excitèrent plus tard la convoitise des Hellènes, et qui même furent pour quelque chose dans les motifs de la guerre de Troie. Car la navigation de la mer Noire est peut-être ce que l'on a désigné sous le nom d'Hélène (ἕλειν νῆας, prendre les vaisseaux). Quoi qu'il en soit, les Pompéiens, enrichis eux-mêmes par le commerce maritime, se sont plu à répéter dans la décoration de leurs demeures l'aventure de Phrixus.

Dans la peinture qui nous occupe, le frère d'Hellé est représenté dans une attitude pleine de grâce et de légèreté : le vent, qui gonfle la draperie jaune de son manteau, semble le soulever lui-même; et l'on ne s'étonne pas que sa monture ait pu le porter pendant un si long trajet. Près de lui, deux dauphins bondissent sur les flots

(1) Hygin., *Fab.*, 3.

et semblent se réjouir de son arrivée au terme du voyage. Mais le rivage sur lequel le bélier merveilleux a déjà posé les pieds n'est point rendu avec le même talent que les figures, et sa position offre de singulières fautes de perspective : on pourrait croire que tout ce paysage a été ajouté après coup, et que l'intention primitive de l'artiste était de représenter l'homme et l'animal flottant à la surface des eaux. Un prétendu connaisseur, se disant protecteur des arts, fort de son argent et de son autorité municipale, aura voulu que l'on vît la Colchide ; et ce Mécène aura été obéi.

Dans la vignette, voici un lion poursuivant deux chevaux ; puis deux autres lions couchés, un arbre et deux siéges. On sait que les empereurs donnaient souvent dans le cirque des chasses de différents animaux (1). Mais les deux siéges indiquent certainement un lieu privé, tel qu'un jardin d'agrément, où se trouvent des lions apprivoisés, comme ceux que les Indiens employaient à la chasse (2), que les Perses avaient dans leurs maisons de plaisance (3), et qu'Héliogabale admettait même à ses festins (4).

(1) Bouleng., *de Ven. Circ.*, 21.
(2) Ælian., XVII, 26.
(3) Strab., XIII ; Xénoph., *Cyrop*, 1 ; Plin., VIII, 52.
(4) Lamprid., *Heliog.*, p. 163.

PLANCHE 117.

La Fable avait peuplé le ciel, les bois et les plaines, les flots tumultueux de la mer, les eaux rapides des fleuves et le cristal jaillissant des fontaines. Dans les profondeurs de chaque source habitait la Naïade qui lui avait donné son nom (1); et quelquefois on la voyait sortir de son sanctuaire, attirée soit par les plaintes de Sapho (2), soit par la beauté d'Hylas (3).

Ici, la Naïade est au sein d'une verte campagne, à demi couchée sur des rochers, dont une draperie bleu céleste lui épargne le contact, et appuyée d'un côté sur son urne, tandis que son bras gauche se replie sur sa tête. Cette dernière particularité de l'attitude se retrouve dans l'Apollon de Florence : elle est pittoresque, et donne quelque chose d'original au repos de notre nymphe.

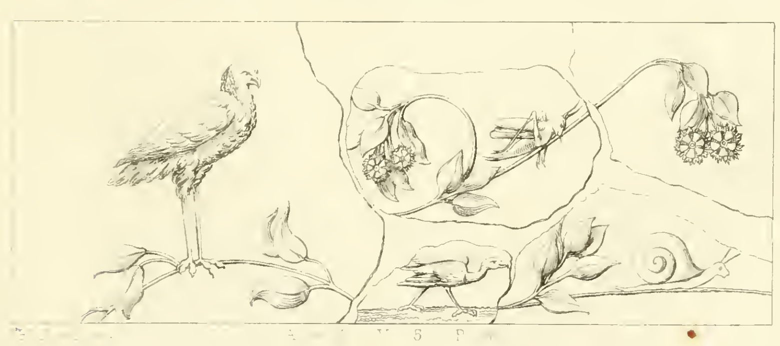
Dans les fragments de la vignette on voit, sur les tiges d'une fleur, un oiseau de proie, himantopode, un autre oiseau plus petit, une sauterelle, et un limaçon. Les anciens considéraient le limaçon comme un mets fort délicat (4).

(1) Tibull., *Eleg.*, IV, 6.
(2) Ovid., *Epist.*, 25.
(3) Id., *Met.*, II, 110.
(4) Plin., IX, 56; Varr., *de R. R.*, III, 14; Athen., II, p. 65.

PEINTURES

Malerei





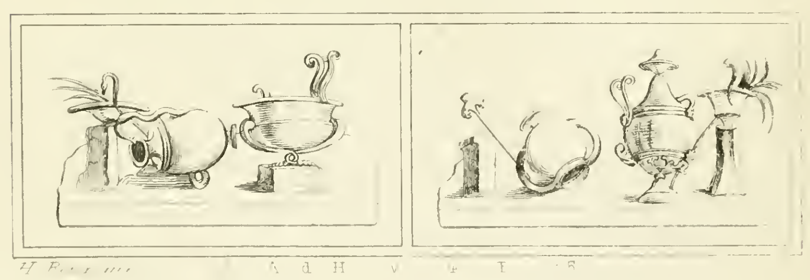
Najàde.

PEINTURES

Malerei

2

M . I V. F 56



A d H v 4 I 5

Bacchus

PLANCHE 118.

Nous devons cette fresque à l'usage, adopté par les habitants des villes de la Campanie, d'orner de peintures diverses les murs extérieurs de leurs habitations : de nos jours, en Italie, on y représente encore les figures des saints. Ainsi les maisons, et surtout les boutiques de Pompéi, ont offert des Mercure, des Isis, des Mars, et même les douze grands dieux réunis. Un marchand de vin, établi dans la rue où se trouve l'entrée du Panthéon, avait fait peindre d'un côté de sa boutique Mercure, pour que ce dieu protégeât son petit commerce, et de l'autre, l'inventeur du vin, son patron, le Bacchus que nous publions ici.

La couronne de lierre, le thyrse, la chlamyde bleue, les sandales, voilà son costume et ses attributs. Les jambes croisées, il s'appuie d'un bras sur une espèce d'autel, et presse dans un cratère placé plus bas le jus d'une grappe de raisin. Une panthère semble japper devant lui comme le chien familier qui réclame sa part d'un festin. L'attitude de cette figure est heureusement trouvée, et l'exécution médiocre. Ce n'est point dans nos rues pourtant que nous trouverons quelque chose à comparer à cette enseigne de cabaret.

Dans la vignette, encore des vases et des palmes ; toujours des prix athlétiques : exécution plus que capricieuse ; formes de vases variées à l'infini !

PLANCHE 119.

Cette belle composition ornait le portique intérieur d'un grand édifice du forum de Pompéi : elle faisait partie d'un ensemble de compartiments renfermant des arabesques gracieuses et variées, genre d'ornement que les anciens appelaient *rhapographie*, c'est-à-dire peintures cousues les unes avec les autres.

L'art de la comédie est né à la suite d'une orgie. C'est ce qu'indique cette jeune Bacchante, appuyée sur le dossier du siége de Thalie et attentive aux paroles que déclame la Muse, ainsi qu'à l'expression de ses traits : revêtue d'un pallium bleu turquin qui, dérangé par ses danses, ne lui couvre que la moitié du sein, elle a déposé son tympanum aux pieds de la déesse, et suspendu pour l'entendre le bruit joyeux de la danse bachique. Remarquons en passant cet instrument de percussion, qui a tout à fait la forme d'un tambour moderne, et qui, comme celui-ci, est attaché à un baudrier.

Thalie, de son côté, est tout entière au dieu qui l'inspire, et dans le temple duquel se passe cette scène; son visage en feu, ses yeux étincelants, rappellent que parfois la comédie prend un ton élevé :

Interdum tamen et vocem comœdia tollit (1).

(1) Hor., *de Art. poet.*



M. B. V I P A

THALIE ET UNE BACCHANTE

Thalia und eine Bacchantin

La Muse est coiffée d'une espèce de mitre dorée, et vêtue d'une longue tunique jaune, peut-être du genre de celles que Pollux range au nombre des costumes comiques, et qu'il appelle *symmetria* (1). En outre, un manteau de couleur bleuâtre descend de son épaule jusque sur ses pieds, que supporte un *scabellum*. Sur ses genoux, elle soutient avec une branche de laurier un masque comique, dans lequel on reconnaît tous les traits signalés par le lexicographe grec (2). Ce bâton recourbé, qu'elle tient de la main droite, est le *pedum* des Latins, le *lagobole* des Grecs : cet attribut pastoral convient parfaitement à Thalie, dont le nom veut dire *fleurie* ou *verdoyante*, et qui n'a point rougi, dit Virgile, d'habiter les forêts :

> Nostra nec erubuit silvas habitare Thalia (3).

Le mot *comédie* même ne veut pas dire autre chose que chant villageois (κώμης ᾠδή); la Muse joyeuse est née au temps des vendanges, à la suite d'une orgie de paysans. Voilà pourquoi, dans un si grand nombre de monuments, elle réunit les attributs bachiques aux attributs pastoraux.

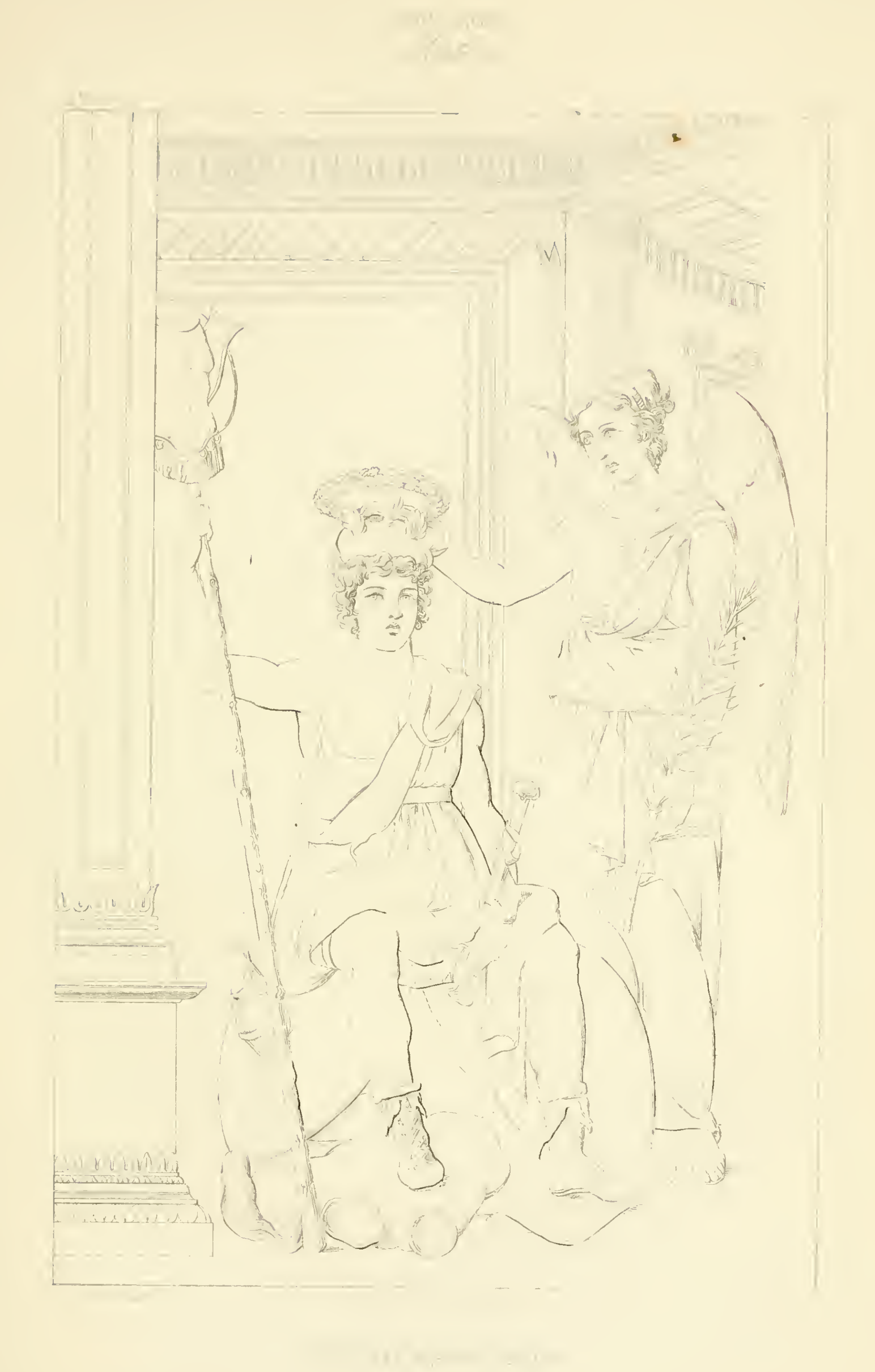
Ce que l'on remarque dans cette peinture, c'est la facilité d'un pinceau à qui la pensée donnait des ailes :

(1) *Onomast.*, IV, segm. 120.
(2) Poll., IV, segm. 144 et seqq.
(3) *Ecl.*, VI, 2.

là se trouve un degré d'inspiration qu'il est bien rare d'atteindre. En deçà est l'effort impuissant; au delà, le dévergondage; à ce point juste, la perfection.

PLANCHE 120.

Cette peinture est encore tirée du Panthéon, où on la trouvait à droite quand on entrait par la porte du forum. Dans une espèce de portique, capricieusement décoré, et peut-être sous le prostyle d'un temple, un triomphateur, dans une attitude pleine de fierté, mais avec une physionomie rêveuse qui indique que déjà il médite des exploits nouveaux, est assis sur un monceau d'armes, dépouilles opimes de l'ennemi qu'il a vaincu. Son costume se compose d'une tunique bleue qui est retenue par une ceinture d'or, et sur laquelle est jeté un manteau de pourpre : ses cothurnes rouges sont bordés d'or et garnis de fourrure. Il tient de la main gauche le *parazonium,* et de la droite une branche d'arbre noueuse, à l'extrémité de laquelle est attaché un trophée d'armes. La coutume d'étaler de pareils trophées dans les triomphes remonte à Romulus, qui, la robe relevée par une ceinture, et la tête couronnée de laurier, alla porter au temple de Jupiter Férétrien le tronc d'un chêne, auquel il avait suspendu les dépouilles d'Acron, roi des Céninates. Selon Virgile, l'usage remon-



Triumphator.

terait encore plus haut (1); mais le poëte latin n'est point, à cet égard, une autorité irrécusable. Ce qui attirera sur cette figure l'attention des antiquaires, c'est la coiffure du jeune guerrier : au-dessus d'un diadème d'or se dressent trois palmettes de feuillages, jointes entre elles par des bandelettes rouges. Cet ornement paraît être ce que les anciens appelaient *diadème lemniscate :* les bandelettes de laine rouge qui font ici quatre replis ou *tores* avaient le nom de *lemnisques* (2). On peut présumer que le triomphateur portait une pareille coiffure jusqu'au moment où on le décorait de la véritable couronne triomphale, de la couronne de chêne, qu'ici la Victoire tient encore suspendue sur la tête du guerrier.

Cette Victoire elle-même est vêtue d'une tunique sans manches, de pourpre violette : un manteau vert, rassemblé en plis pittoresques autour de sa ceinture, projette une des extrémités de la draperie par-dessus son épaule gauche : cette figure est chaussée de cothurnes blancs; enfin elle tient de la main gauche une palme, placée entre ses doigts d'une manière qui indique beaucoup de naturel et d'abandon.

Le mérite de ces deux figures ne peut être compris tout entier d'après la seule vue de la gravure; il dépend beaucoup de la vigueur du coloris, de la force

(1) *Æn.*, XI, 83.
(2) Serv., in *Æn.*, V, 262, et X, 583; Cic., *de Or.*, 21.

des ombres, qui ressortent hardiment sur un fond clair, et enfin d'une franchise d'exécution qui répond à la netteté des idées de l'artiste. La fresque, considérée en elle-même, a été classée parmi les plus belles du Musée napolitain.

PLANCHE 121.

Pour cette Vénus *Piscatrix*, nous ne répéterons point ce que nous avons dit plus haut d'un sujet semblable (1) : nous ne ferons remarquer que les différences.

Celle-ci nous vient de la Maison d'Homère. Ici Cupidon est debout, et tient une ligne, ainsi que sa mère : idée un peu moins ingénieuse que celle de l'autre peinture. On voit les poissons se prendre à l'hameçon : circonstance que le premier peintre a négligée, peut-être avec raison. En somme, il n'est point étonnant qu'un pareil sujet ait été multiplié à Pompéi, ville maritime, qui devait tirer beaucoup de profit de la pêche et qui aimait nécessairement cette industrie lucrative.

Au bas de la planche se trouve la reproduction du lambris de l'exhèdre d'une autre maison de Pompéi. Il représente un tigre à queue de poisson, qui semble poursuivre au sein des eaux un cheval, un monstre, dont le corps se termine de la même manière. Nous

(1) Voy. pl. 110.



A. Bouchet sc.

M. B. V. 4. P. 4

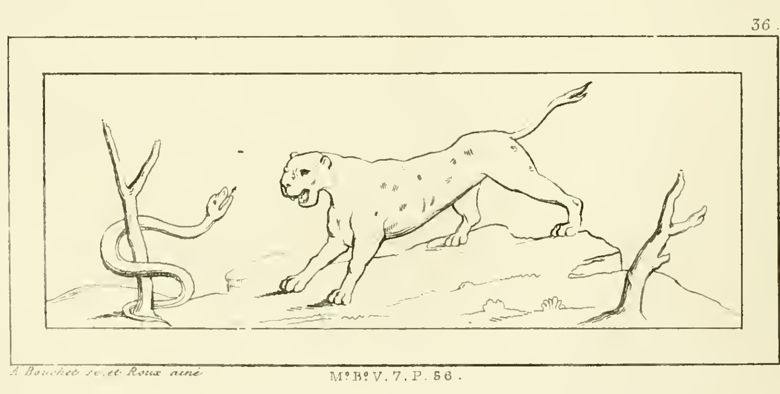
VÉNUS PÊCHANT

Fischende Venus.



Mo. Bo. V. 2.

36.



A. Bouchet sc. et Roux ainé

Mo. Bo. V. 7. P. 56.

6 Pouces.

DANAÉ.

Danae.

avons déjà fait remarquer en plusieurs occasions la fécondité de l'imagination des artistes anciens dans ces sortes de créations chimériques : ce qu'ils ont d'admirable surtout, c'est l'habileté avec laquelle ils saisissent la transition du réel au possible, et l'espèce d'harmonie qu'ils conservent dans cette œuvre complexe. La queue pisciforme du tigre est souple et onduleuse comme le corps de cet animal ; celle du cheval est frémissante et bosselée comme la croupe d'un généreux coursier : cette seule convenance, observée avec finesse, a suffi pour porter la réalité dans le merveilleux et en faire disparaître l'absurde.

PLANCHE 122.

Le peintre de cette Danaé paraît avoir adopté l'opinion d'Hygin (1), qui rapporte qu'Acrisius, averti qu'il périrait de la main de son petit-fils, avait renfermé sa fille, non pas dans une tour d'airain, gardée par des geôliers sévères et de redoutables molosses, mais dans une enceinte de murailles où se trouvaient des ombrages et de l'eau, consolations de la pauvre captive. Jupiter, épris de la fille d'Acrisius, qu'il a pu contempler du haut des airs, s'étend et s'abaisse comme une sombre nuée sur les bosquets qui cachent son amante ; et le germe

(1) *Fab.* 83.

divin, qui doit enfanter Persée, tombe sous l'apparence d'une pluie d'or, d'un or pluvial, comme dit le poëte :

Pluvio Danaë conceperat auro (1).

Au sein de ce paysage, l'idée de l'influence corruptrice de l'or semble tout à fait écartée : le dieu n'a voulu acheter ni les gardiens, ni son amante elle-même; il a pris seulement l'apparence la plus noble et la plus brillante. On doit savoir gré au peintre de ne pas avoir suivi la tradition vulgaire, qui est d'une vérité trop affligeante.

Cette peinture et la nymphe que nous avons vue tout à l'heure (2) ont été trouvées dans un appartement de la maison de Pansa.

La petite fresque de la vignette, représentant le combat d'une panthère et d'un tigre, a été trouvée, il y a plus de quatre-vingts ans, dans une maison d'Herculanum avec plusieurs autres sujets également bachiques. Ces fresques n'étaient point peintes sur l'enduit même de la muraille, mais elles y étaient fixées par de petits crampons : elles avaient donc été détachées d'un autre mur, sans doute au moyen de la scie, et par un procédé semblable à celui qu'emploient les modernes. Cette circonstance indique le cas que les Pompéiens ont fait de ces petites peintures, dans lesquelles on remarque, en effet, beaucoup d'expression et de naturel.

(1) Ovid., *Met.*, IV, 611. (2) Pl. 117.



Mº Bº V 4 P 18.

SCÈNE COMIQUE
Komiche Scene

PLANCHE 123.

Il est facile de reconnaître des acteurs comiques dans les deux principales figures de ce tableau. Examinons d'abord ce personnage, si roide dans son attitude, et dont le masque grimaçant voudrait bien être terrible. Cette espèce de géant s'appuie sur une pique ; il est coiffé d'une toque blanche, posée sur le front à la manière des tapageurs ; son costume se compose, en outre, d'une tunique blanche, ceinte très-haut (*succincta*), d'une espèce de pantalon collant et à pieds, fait pour dessiner ses formes, dont il est certainement très-fier, et d'un petit manteau violet jeté sur l'épaule gauche. Voilà sans aucun doute le soldat fanfaron des comiques anciens, caractère qui a été transmis jusqu'à nous par le matamore de la comédie espagnole et le capitan de Cyrano de Bergerac. Quant à l'autre acteur, entièrement vêtu de blanc, qui paraît prendre la parole, et que le premier écoute avec une attention assez hautaine ; à l'attitude penchée de son corps, à l'écartement de ses jambes et de ses bras, à l'expression railleuse et friponne de son masque, décrit par Pollux, enfin à sa courte tunique et au petit manteau, dans lequel il se drape en gesticulant, on reconnaît le père de cette nombreuse et intrigante lignée des Crispins, des Pasquins et des Mascarilles, l'esclave favori, le *famulus dux* de la comédie antique. Un troi-

sième personnage sans masque, avec une tunique rouge et un manteau blanc, se tient près du soldat, et paraît jouer dans cette scène un rôle moins important; deux autres enfin sont derrière le second interlocuteur, et l'un d'eux a une tunique rouge : ce sont, sans doute, des personnages muets.

Il n'est point aussi aisé de déterminer positivement à quelle pièce de Plaute ou de Térence, ou de quelque autre comique grec ou latin, peut appartenir la scène que le peintre a voulu représenter. Le Soldat fanfaron de Plaute offre une situation où Pyrgopolinice, le preneur de villes et de tours, l'adroit valet Palestrion et le jeune Pleuside, doivent se trouver en présence les uns des autres, à peu près comme sont ici les trois personnages principaux. D'un autre côté, au dénoûment de l'*Eunuque* de Térence, Thrason, le soldat, se trouve dès l'avant-dernière scène avec le parasite Gnathon, auquel conviendraient bien l'attitude et la figure du second personnage, lorsque l'arrivée de Chéréas, de Phædria et de Parménon, fait connaître au fanfaron qu'il est joué : le moment choisi par le peintre serait celui où Phædria déclare à Thrason qu'il le tuera s'il le rencontre encore à cette place, menace qui est bien d'accord avec le geste du jeune homme qu'on voit à gauche dans le tableau; cependant Gnathon, à la prière du soldat, entreprend de faire accepter encore celui-ci comme un rival riche et stupide, aux dépens duquel la courtisane et son amant pourront se divertir de plusieurs manières.



Mo Bo V. 4 P. 34.



A d H V 4 P 23 58

MUSICIENS
Musiker

En se déterminant pour cette scène de Térence, il faudrait accepter comme un fait désormais incontestable que les personnages jeunes de la comédie romaine ne portaient point de masque.

Les deux vieillards assis aux deux côtés de la scène, demi-nus, mais les jambes et le dos enveloppés dans un grand manteau blanc et tenant à la main chacun une branche de vigne, doivent être deux auteurs comiques, plutôt que des éditeurs des jeux ou de simples spectateurs : car le bâton pastoral est l'emblème de la comédie. Cette conjecture est appuyée surtout de l'autorité du savant Visconti, qui, dans deux figures assises, toutes semblables à celles-ci, a vu et fait reconnaître indubitablement un Ménandre et un Speusippe. Cette explication, une fois admise, cadrerait bien mieux avec la scène de Térence qu'avec celle de Plaute : car le Soldat fanfaron de celui-ci (*Miles gloriosus*) n'a qu'un seul auteur; tandis que l'*Eunuque*, imité du grec, peut être attribué à la fois à Ménandre et à Térence, lesquels seraient avec raison placés en regard, aux deux côtés de la scène finale de leur commun chef-d'œuvre.

PLANCHE 124.

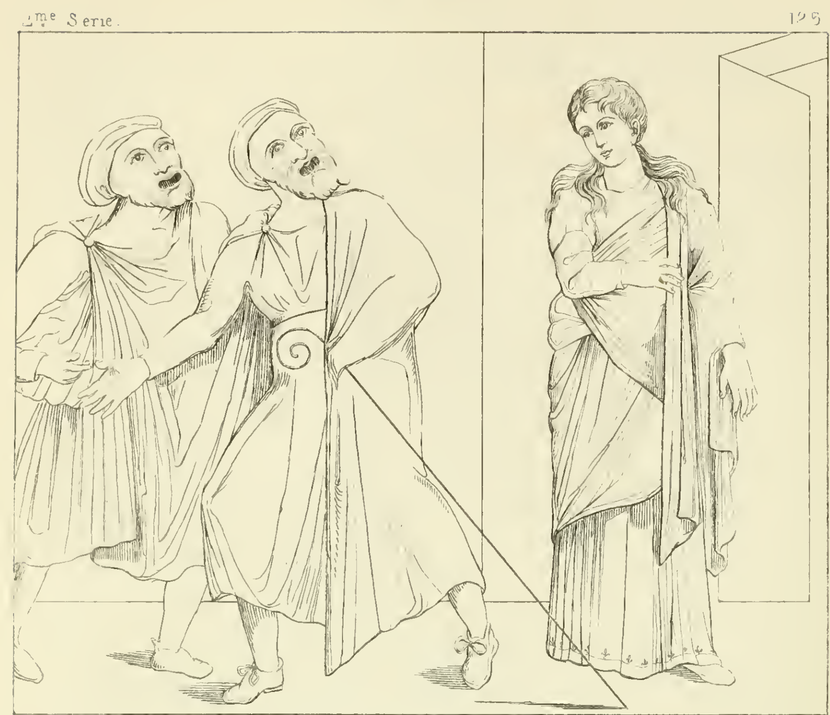
Cette précieuse mosaïque a été placée ici parmi les peintures, à cause de l'analogie du sujet qu'elle représente avec les scènes comiques et tragiques des planches qui suivent ou qui précèdent celle-ci. Nous avons

voulu rassembler en un seul faisceau tout ce qui se rapporte au théâtre ancien.

Quatre personnages masqués, et montés sur une sorte de théâtre, sont occupés à exécuter un morceau de musique. A la droite du tableau, un homme, fort attentif au bruit mesuré qu'il produit, frotte avec l'extrémité de ses doigts la peau d'un tympanum du genre de ceux que nous appelons tambours de basque. Vient ensuite une femme qui tâche d'accorder le cliquetis de ses petites cymbales ou crotales avec les battements du tambourin. Une seconde femme, dont le masque est plus jeune, joue d'une double flûte; et enfin, un petit garçon se tient prêt à souffler dans une espèce de cornet. Pauvre musique, sans doute! mais les attitudes de toutes ces figures sont pleines d'expression et de franchise : leurs draperies sont traitées avec une ampleur remarquable.

Tout le travail de cette mosaïque est fait de petits parallélipipèdes d'une pâte vitreuse factice, ainsi que l'ont prouvé le mosaïste Luchini et l'auteur des *Ruines de Pompéi* (1); pâte dont les couleurs sont d'une vivacité admirable et la finesse extraordinaire : les traits des feuillages à l'entour des masques, ceux des cheveux et des paupières, sont d'une subtilité telle, qu'ils échappent au regard qui veut les détailler. Ce qui ajoute encore au prix de ce monument, c'est le nom de l'ar-

(1) Mazois, *Ruines de Pompéi*, t. II, p. 80. Voy. aussi notre 6e série, *Mosaïques, introduction.*



POMPEIANA. 2me Pie P. 86.



POMPEIANA 2me Pie P 85

SCENES COMIQUES.

tiste écrit en lettres noires à la gauche et à la partie supérieure du tableau : ΔΙΟΣΚΟΥΡΙΔΗΣ ΣΑΜΙΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕ *Dioscoride Samien fecit.* Ce nom, inconnu jusqu'ici, enrichit le catalogue des artistes grecs qui ont cultivé cette branche de l'art. Les anciens ont apprécié comme nous le mérite du chef-d'œuvre de Dioscoride ; car, selon l'illustre Winkelmann, une belle fresque, trouvée en 1759 dans les ruines de Stabia, n'est qu'une copie de la mosaïque de Pompéi.

La vignette représente trois masques, pris dans des fragments de fresque. Le premier est un masque de femme peint sur fond vert : il est d'une pâleur extrême, comme celui du principal rôle de femme de toutes les tragédies (1); les cheveux sont blonds et chargés de l'ornement d'or appelé *oncos* (ὄγκος) (2).

Ce grand masque est flanqué de deux plus petits, l'un satirique et l'autre d'une expression comique; ce dernier était destiné à un danseur, puisqu'il a la bouche fermée.

PLANCHE 125.

L'action représentée dans la partie supérieure de cette planche appartient, sans aucun doute, au théâtre des

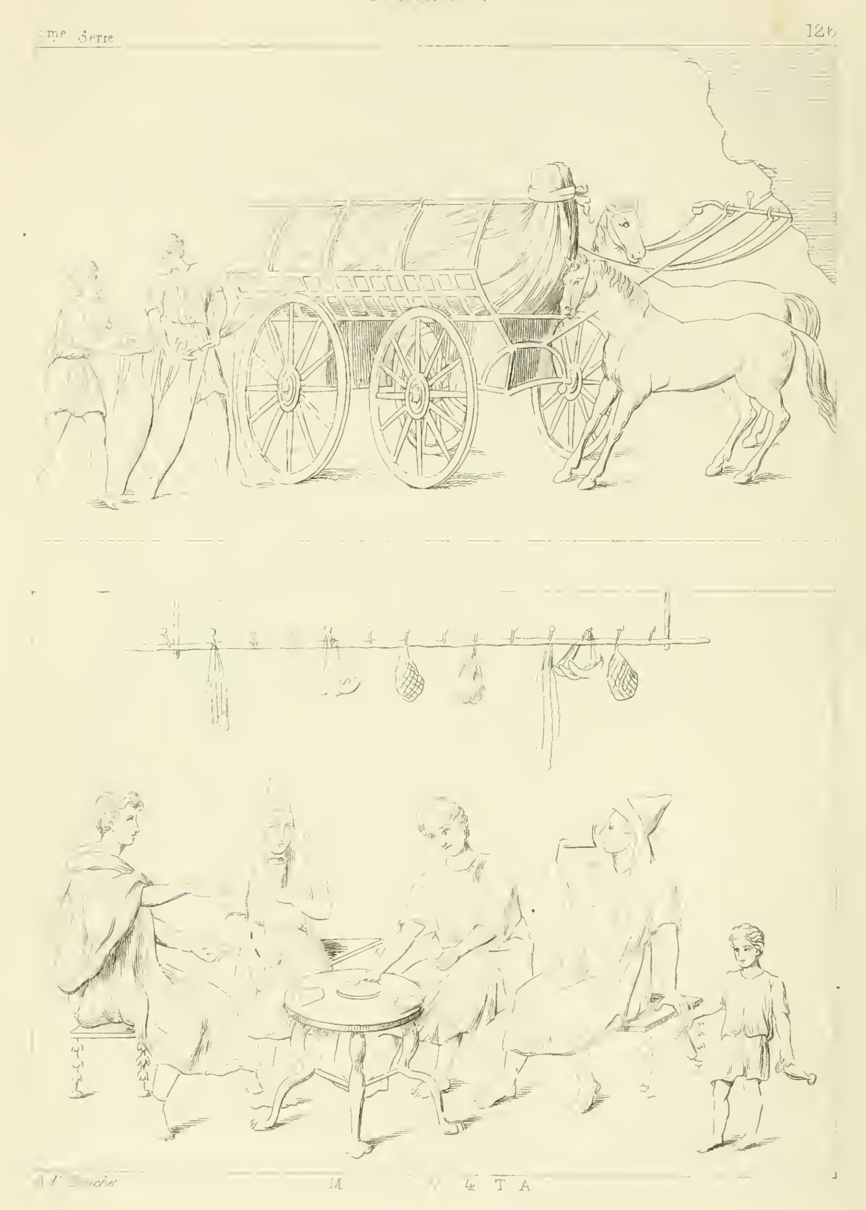
(1) Kukn. ad Poll., segm. 123, n. 36; Cic., *Epist.*, VII, 6.

(2) Poll., IV, 133; Scalig., *Poet.*, I, 16.

anciens, et très-probablement à une de leurs tragédies. Mais il a péri un si grand nombre de ces drames, qu'il serait téméraire d'assigner positivement telle ou telle scène parmi celles qui nous sont parvenues. S'il est permis cependant de hasarder quelque conjecture à cet égard, il semble que l'attitude, la disposition, le costume des personnages, s'adaptent assez bien à la scène de l'*Œdipe roi*, de Sophocle, dans laquelle Jocaste interroge les bergers de Polybe. La teinte pâle et verdâtre qui couvre les traits de cette femme indique l'horreur inspirée par le récit d'un grand crime, par la découverte d'un épouvantable mystère.

Quant au deuxième tableau, il appartient plutôt au drame comique ou satirique. Ces deux personnages sont certainement deux magiciennes de quelque nation barbare, telles qu'on les représentait sur la scène. Toutes deux ont des pieds de cheval : on voit que la superstition qui prête aux puissances infernales les extrémités postérieures d'un quadrupède remonte à des traditions assez anciennes. Il y avait, du reste, une nation scythe, connue sous le nom d'Hippopodes, à laquelle peuvent appartenir ces deux êtres bizarres.

L'une des magiciennes tient en main une aiguière, et l'autre porte une petite momie : ce dernier emblème, tout égyptien, n'est cependant point en complet désaccord avec l'hypothèse précédente. En effet, Colchos était une colonie égyptienne, et ce pays, fameux d'ailleurs dans les annales de la magie, appartenait à la Sarmatie :



CHARIOT A VINS SCÈNE DE BUVEURS.
Wein-Wagen Trinkgesellschaft.

or la Sarmatie a été confondue quelquefois avec d'autres parties des rivages du Pont, telles que la Scythie ou le pays des Hippopodes (1).

PLANCHE 126.

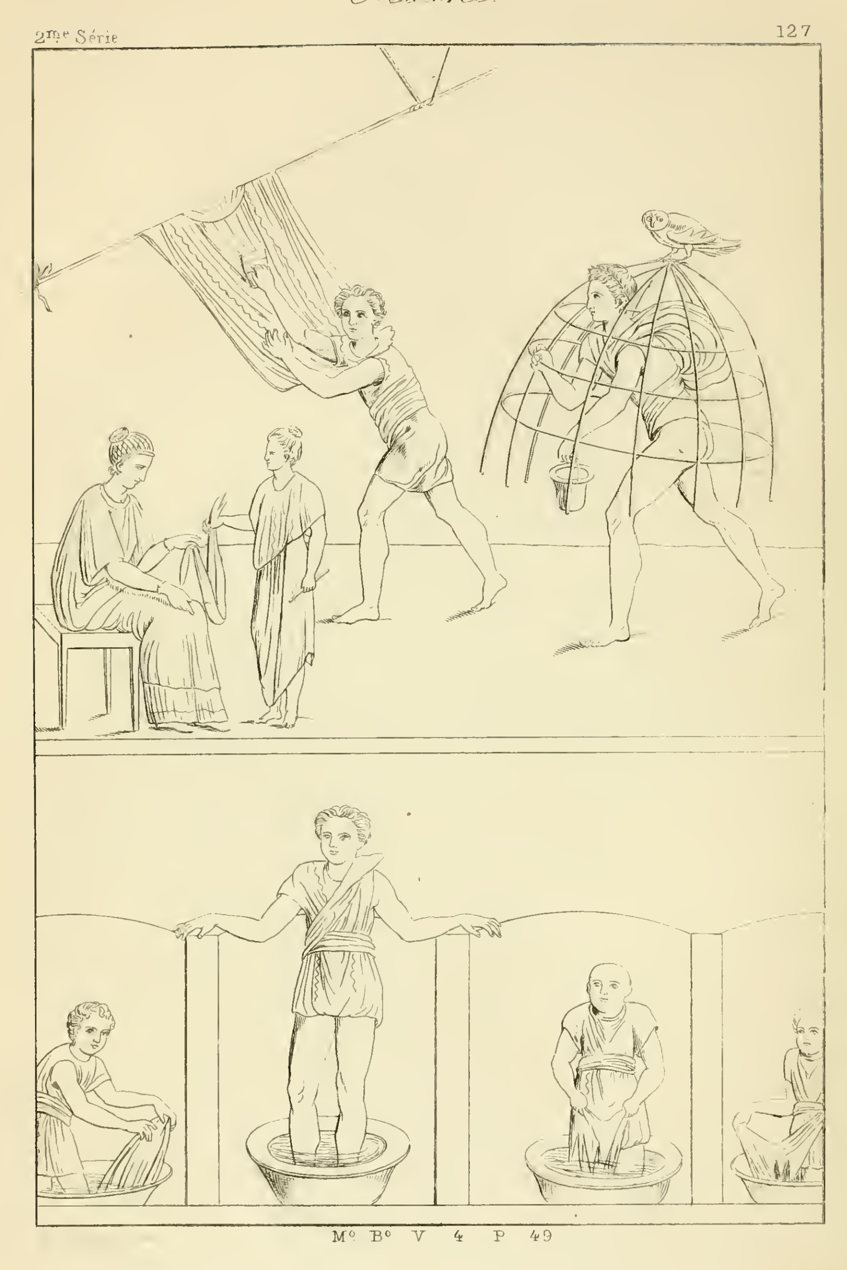
Une maison de Pompéi, séparée par une rue étroite de l'édifice appelé Maison du Questeur, était décorée d'une foule de peintures que l'indécence du sujet a fait placer dans le Musée secret. Le devant de cette maison était un thermopolium, une espèce de cabaret; et une chambre de ce cabaret a fourni, parmi beaucoup de dessins de la nature de ceux dont nous venons de parler, deux fresques intéressantes sous le rapport des usages domestiques, dont elles nous révèlent quelques nouveaux secrets.

La première nous présente une espèce de chariot fort ingénieusement construit, dont les anciens se servaient pour transporter le vin. C'est, à proprement parler, une outre immense, soutenue par un brancard et portée sur quatre roues. Les chevaux, débarrassés d'un joug assez bizarrement construit, sont à demi-dételés; et deux hommes sont occupés à remplir de vin des amphores ou *diota* à la base pointue : ces sortes de cruches se trouvent fréquemment à Pompéi ; on en a même

(1) Dionys. Periegetes.

vu quelques-unes encore fixées dans le sol, où l'on enfonçait leur pointe pour les mettre debout. Un tuyau de cuir, qui part du derrière de la voiture, forme un des pieds de l'outre ; et c'est par le moyen de ce conduit, ouvert et fermé à volonté, et peut-être garni d'un robinet, que l'on transvase le liquide. Par devant, on voit au contraire le col de cette grande peau d'animal fermé par une ligature : c'est probablement l'orifice par où on la remplit. L'outre se désenfle à mesure qu'elle se vide : et, au peu de tension du cuir, on voit qu'elle a déjà perdu une partie de son contenu. Cette petite scène industrielle, instructive peut-être pour nos pays vignobles où l'on manque très-souvent de futailles, est rendue avec assez d'adresse et de vérité.

Le second sujet est une réunion de buveurs. Deux des quatre convives sont revêtus d'un costume étrange, que l'on ne s'attendait certes pas à retrouver dans l'antiquité, mais qui a été fort longtemps à la mode dans le moyen âge, et qui est encore porté par les matelots et les pêcheurs de quelques côtes de l'Italie : c'est une espèce de manteau ou de surtout à capuchon. La symétrie avec laquelle ces deux figures sont placées relativement aux autres peut porter à croire que ce sont deux femmes. L'un des convives, qui a la tête découverte, fait un geste de commandement : c'est sans doute le roi du festin ou de la réunion. Les trois autres se servent, pour boire, de cornes ou de coupes très-allongées, comme nous en avons déjà vu quel-



Mo. Bo. V 4 P 49

ART DU FOULON

Tuch Walken.

ques-unes. Un petit pocillateur vient renouveler la provision de liquide placée sur la table à trois pieds. Le long de la muraille on voit, accrochés à une espèce de porte-manteau, des objets qui paraissent être différents comestibles; et, comme il arrive ordinairement dans les cabarets, on aperçoit des caractères et des chiffres tracés sur le mur. Le style et l'exécution de ce tableau, les mœurs qu'il représente, ne donnent pas une haute idée des habitués de la maison qui en était décorée : ce ne pouvait être qu'une pauvre taverne, où se réunissaient des personnes de la plus basse condition.

PLANCHE 127.

L'art d'apprêter les tissus de laine était une des industries les plus importantes chez les anciens, vu le grand usage qu'ils faisaient de ce genre d'étoffe. En effet, les Romains ne se servaient presque jamais de tissus de lin; et chez eux la soie brute s'échangeait contre l'or à poids égal. Aurélien défendit à son épouse de porter des vêtements de soie : ce luxe lui paraissait excessif, même pour une impératrice. De là cette étonnante perfection qu'avait acquise l'art de travailler la laine, et d'en faire ces tissus légers, flexibles et presque fluides, qui donnent tant de charmes aux draperies imitées par les peintres et les sculpteurs anciens. Les foulons, qui exerçaient une partie essentielle de cet art, l'avaient

nécessairement conduite au même point de perfection où étaient arrivées toutes les autres. Alors, le perfectionnement des arts ne consistait pas, comme chez les modernes, dans l'invention de nouveaux procédés mécaniques de fabrication, mais seulement dans l'amélioration des produits : les moulins à marteaux n'existaient pas; et toutes les opérations du cardage, du dégraissage, du blanchissage, du foulage et de l'apprêt des draps se faisaient à bras d'hommes, à bras d'esclaves. C'était aux efforts individuels des ouvriers foulons qu'on demandait cette exquise blancheur dont les Romains faisaient tant de cas, que, sur les rives du Galèse, on couvrait les agneaux d'une espèce de vêtement cousu sur leur toison, afin que celle-ci arrivât sans tache sur les fuseaux des fileuses.

Les ateliers de foulons étaient donc en Italie des établissements importants et fort étendus; et la ville de Pompéi en possédait un, placé dans les deux édifices appelés les Maisons des Fontaines, entre la rue de Mercure et celle de l'Arc triomphal. Selon la coutume que nous avons déjà signalée, ces ateliers étaient décorés de peintures représentant les diverses opérations de l'art qu'on y exerçait, peintures qui devaient être en certains cas un excellent moyen d'enseignement. Les deux fresques dont nous donnons ici le dessin étaient peintes entre les pilastres du péristyle, où se trouvait la fontaine. Elles peuvent donner une idée des différentes opérations de l'art fullonique (*fullonica*) des anciens : des rensei-

gnements plus complets, mais moins saisissants pour l'esprit, se trouvent dans Pline, dans Varron, et dans la loi que Caius Flaminius et Lucius Æmilius ne craignirent point de consacrer au règlement de cette industrie. L'espace ne nous permet de citer ici ni ces passages intéressants, ni la curieuse inscription qui a été conservée par Fabretti, et qui fait mention des disputes élevées entre les fontainiers et les foulons sur la pureté de l'eau.

On remarque, dans la section supérieure, un ouvrier occupé à carder une étoffe blanche bordée d'une bandelette rouge qui serpente sur les bords : ce détail nous prouve que l'on cardait non-seulement le drap neuf, mais les toges même, à chaque fois qu'on les lavait. Un autre ouvrier rapporte le mannequin d'osier sur lequel on étendait les étoffes pour les exposer à la vapeur du soufre. Cet ouvrier est couronné d'un rameau d'olivier, et sur l'ustensile qu'il porte est perché l'oiseau de Minerve, divinité tutélaire de tous ceux qui travaillaient les étoffes. Le collier, la résille d'or et les bracelets ornés d'émeraude de cette femme qui reçoit le travail d'une petite ouvrière, indiquent en elle la directrice de l'atelier, et peut-être la maîtresse de toute la manufacture. Les femmes ne jouaient donc pas toujours, chez les anciens, le rôle oisif et passif qu'on leur a trop généralement assigné.

Dans la partie inférieure de la planche, on voit des ouvriers qui, placés dans des espèces de niches sem-

blables à celles qui existent dans une pièce de l'édifice, et enfoncés jusqu'aux genoux dans des cuves pleines d'eau, y foulent aux pieds les étoffes. Celui du milieu surtout, qui est plus élevé que les autres, rappelle la comparaison pittoresque faite par Sénèque (1), entre les mouvements des foulons et la danse des Saliens avec les boucliers sacrés.

PLANCHE 128.

Des trois principaux personnages de cette fresque, deux, un homme et une femme, ont la tête ornée d'une auréole, dans laquelle on a vu le *nimbus*, espèce de lueur qui, selon la croyance des anciens, ceignait le front des divinités (2), et qui entourait quelquefois tout leur corps (3). Cette auréole nous paraît différente de celle du commun des dieux : elle se compose de rayons, attributs spéciaux du soleil (4) et de la lune : c'est pourquoi nous n'hésitons pas à reconnaître Apollon et Diane. Cela établi, quel trait de la Fable le peintre a-t-il voulu représenter ? Nous ne voyons que l'histoire de Calisto qui puisse expliquer cette composi-

(1) Senec., *Epist.*

(2) Serv., *Æn.*, III, 616, et III, 585.

(3) Id., *ibid.*, X, 634, et II, 590.

(4) Ovid., *Epist. Phœdr. ad Hipp.*, 159; id., *Met.*, II, 124; Arnob., VI; Macrob., I, 19; Virg., *Æn.*, XII, 162; Mart. Capell., II; Nonn., *Dionys.*, XXXVIII, 303.



H. Roux aîné · A. d'H. V. 2. P. 65.

+ 4 P.

APOLLON DIANE ET CALLISTO.

Apollo Diana und Calisto.

tion. On sait que Calisto, fille de Lycaon, nymphe de la suite de Diane, devint mère d'Arcas, ayant été séduite par Jupiter, sous la figure de Diane, selon la plupart des mythographes (1); sous la figure d'Apollon, suivant une autre opinion rapportée par Apollodore (2). Bien plus, quelques-uns pensent qu'Arcas était le fils non pas du maître des dieux, mais d'Apollon lui-même (3). En supposant que l'artiste ait admis l'une ou l'autre de ces dernières traditions, le tableau représente le moment où Diane demande compte à la nymphe du changement qui se fait remarquer en elle, et la force à se dépouiller de ses vêtements et à se justifier. Sans doute, Calisto étonnée répond à la déesse qu'elle-même, Diane, est la seule près de qui elle se soit reposée dans les bois Nonacriens ou sur les pentes du Ménale. A cette réponse, l'amante d'Endymion, moins ignorante que Calisto, se détourne avec un sourire dédaigneux. Cependant Apollon se montre près de la nymphe; visible à ses yeux seuls peut-être, il semble l'encourager. Du haut des rochers voisins, un vieillard, couronné de chêne, ceint d'un manteau grossier et portant le bâton pastoral, semble contempler cette scène : c'est le mont Ménale personnifié; et clairement indiqué soit par la stature gigantesque que l'artiste lui a donnée, soit par l'incertitude calculée du dessin, qui le

(1) Hygin., *Astron. poet.*, II, 1; Id., *Fab.*, 167; Ovid., *Met.*, II, 409 et seqq.

(2) Lib. III, cap. 8, § 2.

(3) Tzetz., ad Lycophron., 480.

confond, pour ainsi dire, avec les rocs sur lesquels il s'appuie. Comme beaucoup de divinités champêtres, les Monts portaient la couronne de chêne (1); et le chêne couvrait toutes les hauteurs de l'Arcadie (2).

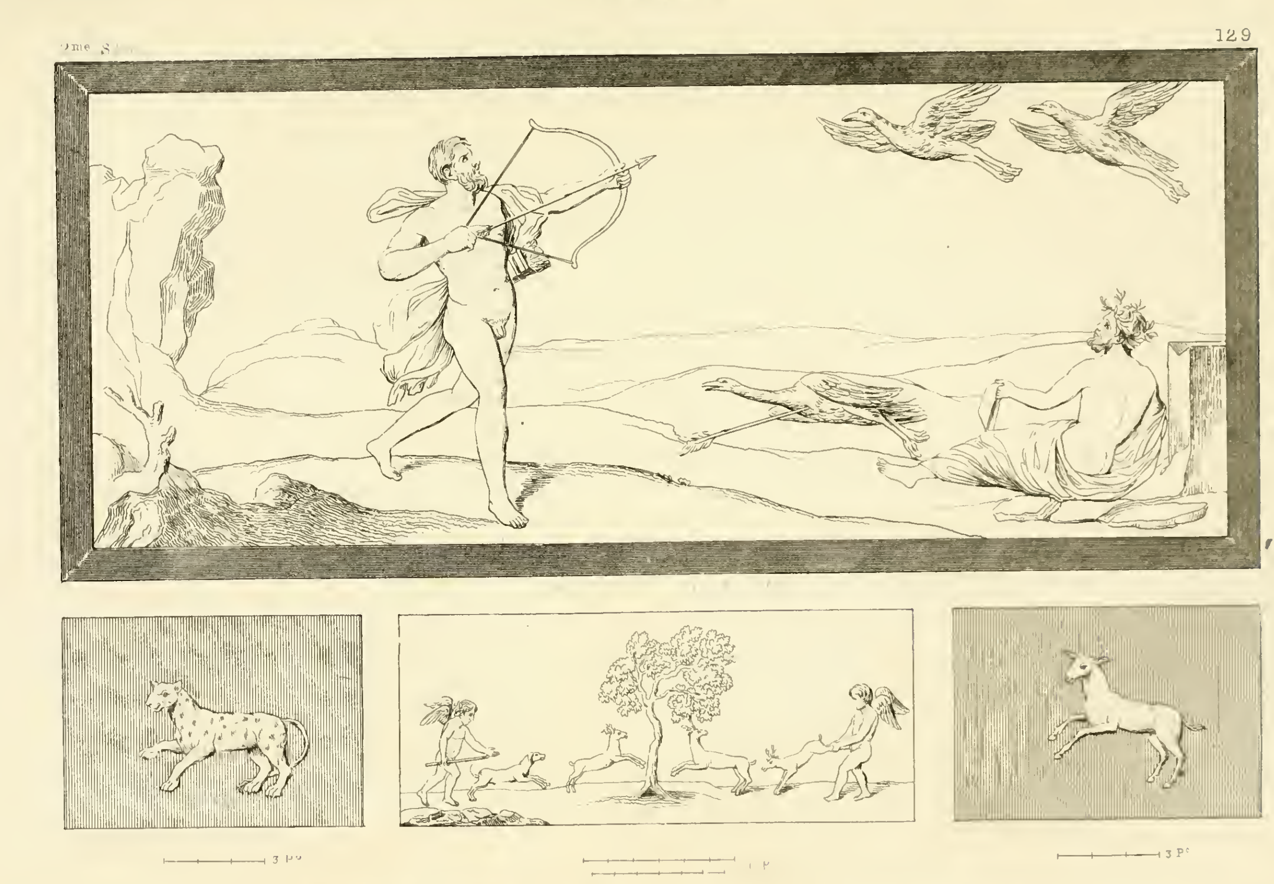
N'oublions pas de remarquer que la nymphe est couronnée de laurier, ce qui est encore un indice de sa liaison avec Apollon.

D'autres explications ont été proposées, les unes incomplètes, les autres trop recherchées : on a vu dans ce tableau l'aventure de Tirésias et celle d'Actéon, le jugement de Pâris, les trois Grâces; on y a découvert enfin les trois Gorgones, dont deux seulement étaient immortelles (3), et le vieil Atlas, qui, ayant contemplé Méduse au moment où elle dévoile tous ses charmes, est changé en montagne (4). Cette dernière explication s'appuie, comme l'avant-dernière, sur la ressemblance des trois physionomies. Nous nous en tenons à celle que nous avons proposée, et qui nous paraît plus simple et plus claire.

PLANCHE 129.

Hercule, n'ayant pour tout vêtement, sur ses membres bronzés par le soleil, que la peau du lion de Némée,

(1) Ovid., *Met.* XII, 158; Apoll., *Argon.*, 1214.
(2) Lycophr., 480; Plut., *Coriol.*, p. 214; Pascal., VII, 12.
(3) Hesiod., *Theog.*, 274.
(4) Ovid., *Met.*, IV, 656.



Herkules tödtet die Vögel des Sees Stymphalus

et portant un carquois au côté, perce de ses flèches les oiseaux redoutables du Stymphale. Ces oiseaux sont blancs, particularité remarquable dans notre fresque, car aucune peinture, aucune description n'avait encore fait connaître leur couleur. Selon Pausanias, ils étaient de la taille des grues, mais plus semblables aux ibis, quoiqu'ils eussent le bec plus fort et nullement recourbé (1). En effet, les Stymphalides ont ici le bec droit, comme dans la plupart des monuments; et Winkelmann (2) a fort mal compris le sens du passage de Pausanias, quand il a prétendu le faire concorder avec les documents opposés à celui-ci. Les médailles, les autorités (3) et nos propres peintures (4), tout prouve également que l'ibis avait le bec recourbé. Du reste, l'ibis des anciens était presque entièrement blanc dans tous les pays, les environs de Péluse exceptés (5).

Les autres circonstances fabuleuses qui concernent ces oiseaux n'ont point été exprimées par l'artiste : on ne voit nullement que leurs plumes pussent blesse comme des flèches (6), ce qui les fit appeler les élèves de Mars (7); on ne voit pas non plus ici qu'Hercule ait employé le bruit de l'airain pour les chasser de leurs sombres retraites (8).

(1) Pausan., VIII, 22.
(2) *Mon. ant.*, t. II, p. 85.
(3) Phil., *de Anim. Prop.*, 16; Plin., VIII, 27.
(4) Voyez pl. 117.
(5) Plin., X, 30.
(6) *Etym.* in λισσή; Schol. Apoll., II, 384.
(7) Serv., *Æn.*, VIII, 300.
(8) Apollon., II, 1054; Strab., VIII, p. 569; Appollod., II, p. 63.

On aperçoit à quelque distance le fleuve Stymphale, assis au bord du lac, la peau bronzée comme celle d'Hercule, le corps enveloppé à demi dans une draperie bleuâtre, et la tête couronnée de plantes aquatiques. Il tourne la tête vers le héros, et semble lui demander grâce pour les habitants de ses bords.

La vignette représente d'abord une espèce de chasse dirigée par deux Génies, dont l'un a saisi un chevreuil par les pieds; puis, d'un côté, une panthère, de l'autre, la femelle d'un daim ou d'un chevreuil.

PLANCHE 130.

Contre un socle s'appuie une lance excessivement longue, emblème de Pallas; car Claudien, dans son exagération habituelle, dit que la lance de Minerve s'élève au-dessus des nuages (1) :

Hastaque terribili surgens per nubila gyro.

Cette déesse porte une longue lance, ajoute Fulgence, *quod sapientia longe verbo percutiat* (2), « parce que les paroles de la Sagesse ont une longue portée. »

Sur ce même socle est placé un écusson ou un bou-

(1) *De Raptu Proserpinæ*, II, 24.
(2) *Mytholog.*, II, 2; vid. et Pausan., I, 1.

A d H V. 2 P 233



[illegible] V [illegible] 61

Opfer für Pallas

clier ovale, de couleur d'or, supporté par un petit Génie à la chlamyde verte, et représentant, en un bas-relief, Pallas qui immole soit le géant Pallante, de qui elle prit son nom (1), soit, d'après quelques auteurs (2), un autre Pallante, le propre père de la déesse, qui fut obligée de le tuer pour défendre sa pudeur; contrainte au parricide, pour échapper à l'inceste ! Ce bouclier est sans doute celui de Minerve : c'était, dit Pline, une coutume bien propre à exciter la vertu que de représenter sur les boucliers des héros l'image des actions qui les avaient illustrés (3).

Devant le piédestal est un autel rond où brûle une flamme, et sur lequel une Victoire stéphanophore, ailée, et ceinte d'une draperie blanche, fait avec une petite patère quelque libation ; cette figure tient de la main gauche un casque d'or; surmonté d'un panache rouge. La Victoire, quand on ne la confond pas avec Minerve (4), est considérée comme la compagne de cette déesse : elles furent élevées ensemble et entrèrent ensemble dans l'Olympe (5) ; ensemble elles combattirent contre les géants (6). Il est naturel que la Victoire fasse une offrande à sa protectrice.

Un Génie, ceint d'une petite draperie violette,

(1) *Etymol.* in Πάλλας ; Serv., *Æn.*, I, 43; Tzetz. ad Lycophr., 355.

(2) Cic. *de N. D.*, *III;* Arnob, III; Clément. Alex., *Coh.*, p. 24.

(3) *Hist. nat.*, XXXXV, 3.

(4) Eurip. *Ion*, 1529.

(5) Dion. Halic., *A. R.*, I, 3.

(6) Phornut., 20; vid. et Pausan., I, 24, et V, 26.

amène devant l'autel un agneau, et apporte en même temps une petite corbeille de feuillages. Au fond du tableau s'élève un édifice entouré d'oliviers, qui doit être le temple de la Minerve-Victoire, Νίκη Ἀθηνᾶ, ou la demeure de ses prêtres.

Le fragment de fresque a rapport à la même déesse : on la voit avec le casque et l'égide, tant controversée, mais bien nettement figurée ici. D'un côté on aperçoit en outre une main, l'index étendu ; de l'autre, le buste d'une femme nue. Peut-être le tableau entier représentait-il le jugement de Pâris, pour lequel Vénus, selon le récit de Lucien (1), força Minerve à ôter son casque, qui aurait pu, dit-elle, effrayer le juge : elle lui fit ôter aussi sans doute, et à plus forte raison, sa redoutable égide. Cet index tourné vers Minerve serait donc le doigt d'une de ses rivales.

PLANCHE. 131.

La Muse Uranie, vêtue d'une tunique verte, sur laquelle est jetée une draperie d'un rouge changeant, semble indiquer, avec une baguette qu'elle tient de la main droite, les signes du zodiaque gravés sur un globe bleuâtre que soutient un piédestal de marbre rose entouré d'arbustes. Les six emblèmes visibles sur cette

(1) *Dial .Deor.*, XX, 10.



Minerva ... Urania

sphère sont dans l'ordre suivant : le Bélier, le Taureau, les Gémeaux, le Cancer, le Lion et la Vierge. Ce monument prouve donc invinciblement un fait trop longtemps contesté (1), à savoir, qu'avant Aben Esra, astronome du XII[e] siècle, et avant même le temps des Antonins, on a construit des globes célestes sur lesquels les signes du zodiaque étaient mis à leur place. Cette particularité éclaircit en même temps une foule de passages d'auteurs anciens, que, sans doute, on n'avait point étudiés assez attentivement quand on a engagé et soutenu une pareille discussion (2).

Uranie paraît converser avec Minerve et l'entretenir de la science à laquelle toutes deux président à des degrés divers (3). Minerve est vêtue de violet, avec une draperie rouge clair par-dessus : l'égide couvre sa poitrine; son casque d'acier est surmonté d'une crinière rouge; elle tient de la main droite une lance, et sa gauche s'appuie sur un bouclier d'airain ; enfin, elle est assise sur un siége sculpté, et peint d'une couleur jaune.

(1) Heilbronn., *Hist. math.*, p. 450.

(2) Athen., II, 18, p. 40; Petron., 45; *Anthol.*, IV, 32, 10.

(3) Martian. Capell., VIII; Empedocl., *de Sphær.*, 77.

PLANCHE 132.

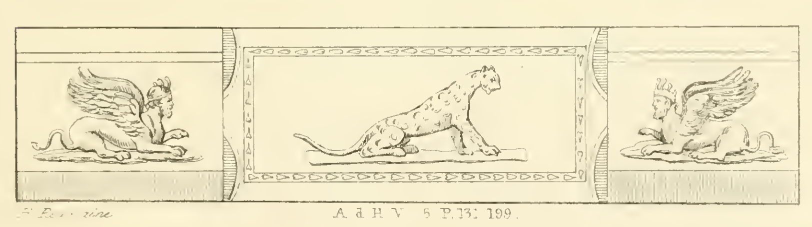
Silène, assis sur un massif de maçonnerie, le bras droit appuyé sur la ciste mystique, et tenant un sceptre formé de la plante appelée férule, présente de la main gauche, à une nymphe debout devant lui, une diota ou coupe à deux anses. La nymphe, qui est peut-être une des nourrices de Bacchus, remplit, à l'aide d'une outre, la coupe du demi-dieu. Les draperies des deux figures sont vertes, ce que plusieurs critiques ont considéré comme une allusion au feuillage de la vigne. Les jambes des deux personnages, les pierres sur lesquelles Silène est assis, et les fabriques qui se trouvent derrière lui, ont été détruites en partie par le temps; mais les deux physionomies sont bien conservées, et ont une expression assez vive.

La vignette offre deux andro-sphinx en regard : le sphinx, non-seulement mâle, c'est-à-dire ayant le corps d'un lion mâle, mais encore à tête d'homme, est fort rare dans les monuments les plus anciens : le caprice des poëtes (1) et des artistes en créa quelques-uns dans les temps moyens, et nous en avons ici un exemple.

La panthère et le cadre du milieu de la vignette proviennent d'un autre fragment.

(1) Philem. ap. Athen., XIV, p. 659.

A. d. H. V. 5. P. 197.



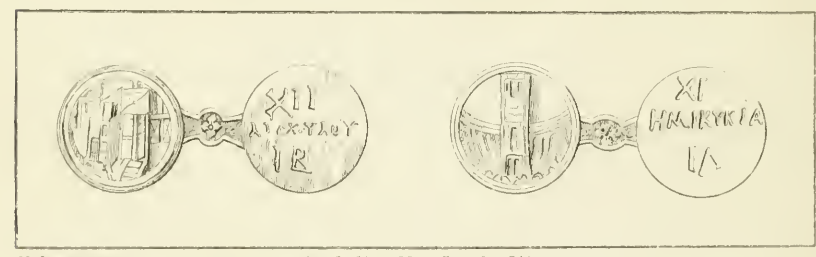
A. d. H. V. 5. P. 131. 199.

SILÈNE.

Silen.







SCENE TRAGIQUE.
Tragische Scene

PLANCHE 133.

Le premier de ces deux fragments est trop mal conservé pour qu'il soit possible d'en déterminer le sujet. Cet homme, dont les cheveux châtains sont couronnés de laurier, et dont la peau brune est à peine couverte d'un léger duvet, tenait sans doute en main un objet dont l'image est détruite : ces troncs d'arbres, ces rochers, qui sont derrière lui et sur lesquels pose son coude, avec sa draperie couleur de laque, étaient placés là dans quelque but; cette seconde figure vêtue de rouge avait peut-être d'autres compagnes. Les ravages du temps sur cette fresque ont été tels, qu'ils y ont produit l'apparence de fautes de dessin impossibles, comme un œil de face sur une figure de profil. En pareil cas, la critique ne peut que proclamer son impuissance.

Dans le second fragment, un Génie a saisi un cerf par les cornes, et le terrasse en appuyant le genou sur sa croupe. Le mouvement de l'enfant et celui de l'animal sont bien rendus.

PLANCHE 134.

Dans un appartement, dont les murs sont peints d'une couleur bleuâtre avec une corniche rouge, et qui

est orné d'une colonne de marbre blanc; sur un siége et des gradins du même marbre, est assis un homme déjà âgé, à la peau brune, aux cheveux courts, à la barbe rare et blanche. Il contemple un masque tragique qu'un jeune homme presque nu, avec une simple draperie blanche, vient de poser sur une espèce de chevalet : ce jeune homme paraît s'entretenir avec un troisième personnage, qui remplissait la partie du tableau détruite par le temps. Quant à la figure principale, on ne peut y voir qu'un poëte, ou mieux encore un acteur tragique méditant, avant ou après la représentation, sur un rôle joué avec ce masque. Il fait songer à ces acteurs dont parle Lucien (1), qui venaient d'être de grands rois, de riches satrapes, des Priam, des Agamemnon, avec le diadème d'or et la robe de pourpre, et qui se retrouvaient dans leur froide cellule, pauvres et demi-nus comme auparavant. Il rappelle encore cet histrion nommé M. Ofilius Hilarus (2), qui, après avoir remporté une victoire dans les jeux scéniques, plaça devant lui le masque dont il s'était servi, ôta sa couronne, la posa sur la tête du masque, se mit à rire... et tomba mort.

La vignette représente deux tessères théâtrales, c'est-à-dire deux jetons servant de cartes d'entrée, sur lesquels sont marquées les places assignées aux porteurs.

Rappelons-nous que ces cachets d'ivoire ne pouvaient être gravés qu'à la main, qu'il en fallait un pour

(1) *Necyomant.*, 16. (2) Plin., *Hist. nat.*

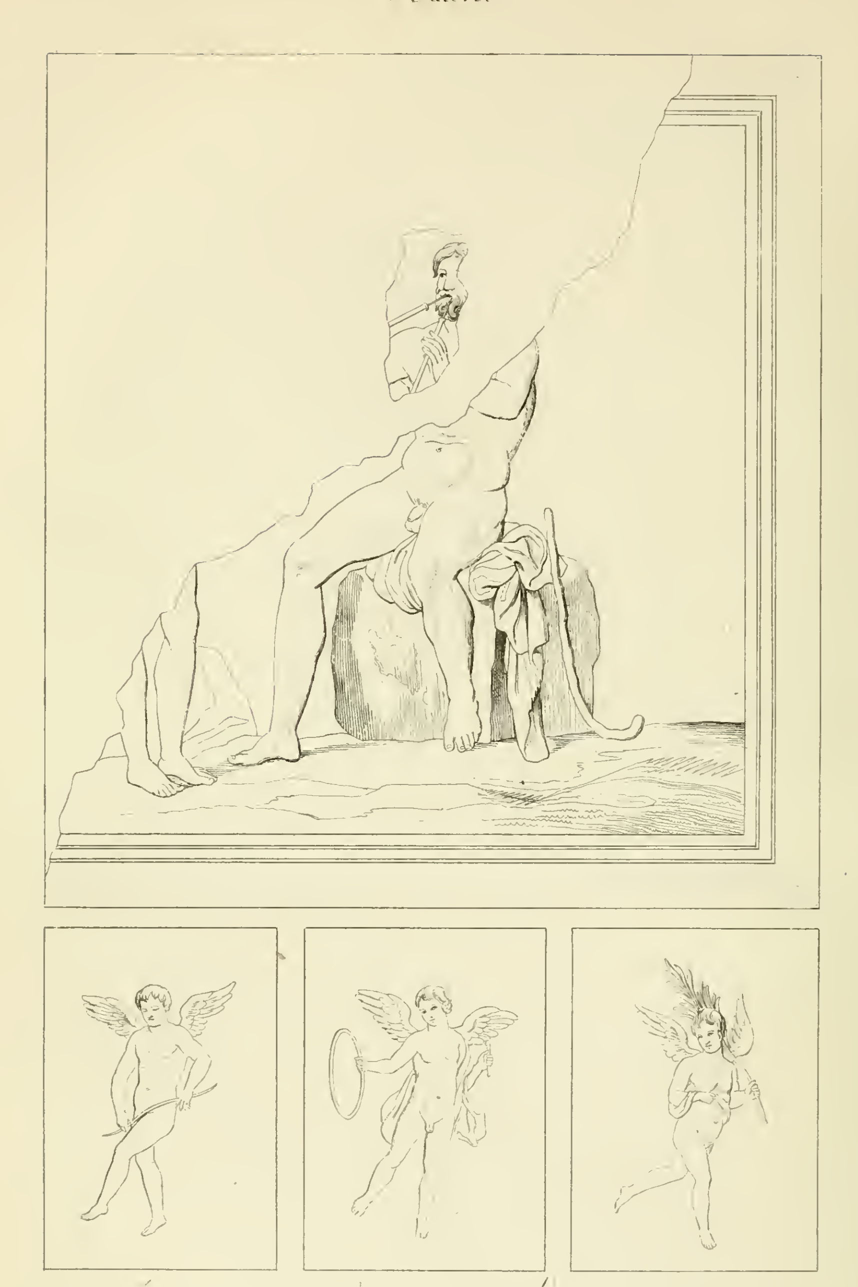
chaque spectateur, et que c'était là encore une des moindres profusions qui accompagnaient les représentations théâtrales des anciens. Nous arriverons ainsi à concevoir approximativement ce luxe gigantesque, dont rien, dans les temps modernes, ne saurait donner directement l'idée. La première tessère offre d'un côté l'image en relief d'un amphithéâtre avec ses vomitoires grossièrement indiqués, et au milieu, le *pegma*, espèce de tour qu'on élevait à l'aide de machines, et sur laquelle on plaçait des combattants : tel était, sans doute, le spectacle du jour. Le revers porte cette inscription : XI HMIKYKΛIA IA. Ce qui veut dire, sans doute, que la place assignée au porteur du cachet était au onzième hémicycle ou gradin : IA est le chiffre onze en lettres grecques.

Nous ne concevons pas comment les auteurs de l'Encyclopédie méthodique ont pu lire HMEP.... *jour*, sur ce premier cachet, et AIΣKYΛOT (par un K) sur le second. Seraient-ce des fautes d'impression? elles fourmillent, en effet, dans ce grand dictionnaire.

La deuxième tessère est plus difficile à expliquer : les objets qu'elle représente sont confus; nous y distinguons cependant une petite porte, à laquelle on parvient par un escalier étroit, et des barrières à croisées : ces objets nous paraissent indiquer la galerie de bois, ou le portique qui s'élevait sur le sommet des murs de l'amphithéâtre ou du théâtre, et que l'on peut comparer au

paradis de nos salles de spectacle (1). Dans l'inscription du revers, **XII AICX. YΛOY I° B**, le mot principal a été lu Αἰσχύλου, *d'Eschyle :* il a été interprété en supposant, ce qui est très-vraisemblable d'ailleurs, que l'on représentait encore dans les villes de la Campanie les pièces du plus ancien des grands tragiques grecs. Néanmoins cette interprétation de la seconde tessère ne cadre ni avec l'explication de la première, ni avec les objets sculptés à l'avers de celle-ci. Là, on voit des hémicycles, et le revers indique en chiffres grecs et latins l'hémicycle particulièrement assigné ; ici, on verrait les galeries de bois, et le revers parlerait d'Eschyle ! Cependant, lorsque tant de savants archéologues ont paru se contenter de l'explication ancienne, c'est avec une extrême défiance de nous-même que nous en indiquerons une nouvelle : on la prendra pour une simple hypothèse, bonne seulement pour frayer la route à des recherches nouvelles. Et d'abord, nous remarquons que la ligne du milieu de la tessère renferme deux mots séparés par un point, AICX. YΛOY, ce qui ne fait nullement le nom d'Eschyle. Dans la seconde partie, υλου, ne peut-on pas voir une forme peu correcte pour ὕλης ou ξύλου, *de bois?* et ici il est bon d'observer que ξύλον se disait particulièrement d'une banquette de bois dans les théâtres. La première partie AICX. serait une

(1) L. Barré, 4e vol. des *Antiquités de Pompéi,* contin. de l'ouvrage de Mazois.



MARSYAS ET OLYMPE
Marsyas und Olympus

abréviation de αἰσχροῦ ou αἰσχίστου, et désignerait la dernière et la plus mauvaise place, la plus éloignée des places d'honneur, et celle qui fut toujours occupée par les courtisanes, le bas peuple et les esclaves. On nous opposera, sans doute, qu'il est peu vraisemblable que les éditeurs des jeux aient attaché une qualification injurieuse à une place pour laquelle ils distribuaient des cachets : l'objection est grave; mais le sens peu honorable ne disparaît-il pas souvent dans des expressions depuis longtemps consacrées? et n'y a-t-il pas bien des expressions consacrées chez les anciens qui nous sont inconnues, parce que les lexicographes ont négligé de nous les transmettre, et qu'elles ne se trouvent pas dans les auteurs arrivés jusqu'à nous? Cela n'est-il pas vrai surtout pour ce qui concerne les théâtres, dont nous n'avons aucune description complète? Enfin, ce que nous savons sur ce point de l'antiquité ne se compose-t-il pas de choses devinées plutôt que transmises? Nous soupçonnons que l'expression αἴσχιστονξύλον, *le dernier banc*, pourrait bien être rangée dans cette catégorie.

PLANCHE 135.

Le temps n'a respecté que la moindre partie de cette fresque; et pourtant il en reste assez pour que l'on puisse apprécier le talent de l'artiste et deviner le sujet. Cet homme nu, à la peau brunie par le soleil, aux che-

veux et à la barbe grise, assis sur un fragment de rocher que recouvre une étoffe blanchâtre, et sur lequel s'appuie son lagobole, est évidemment le faune Marsyas jouant de la double flûte. Ces deux jambes, d'une carnation délicate et presque féminine, mais dont le genou est celui d'un adolescent, ne peuvent appartenir qu'à la figure d'Olympe, disciple de Marsyas. Le peintre, en donnant à Marsyas une forme entièrement humaine, pour le représenter en Faune, Pan, Tityre ou Silène, et non pas en Satyre, a suivi la tradition qui déjà avait été préférée par le sculpteur Héliodore (1).

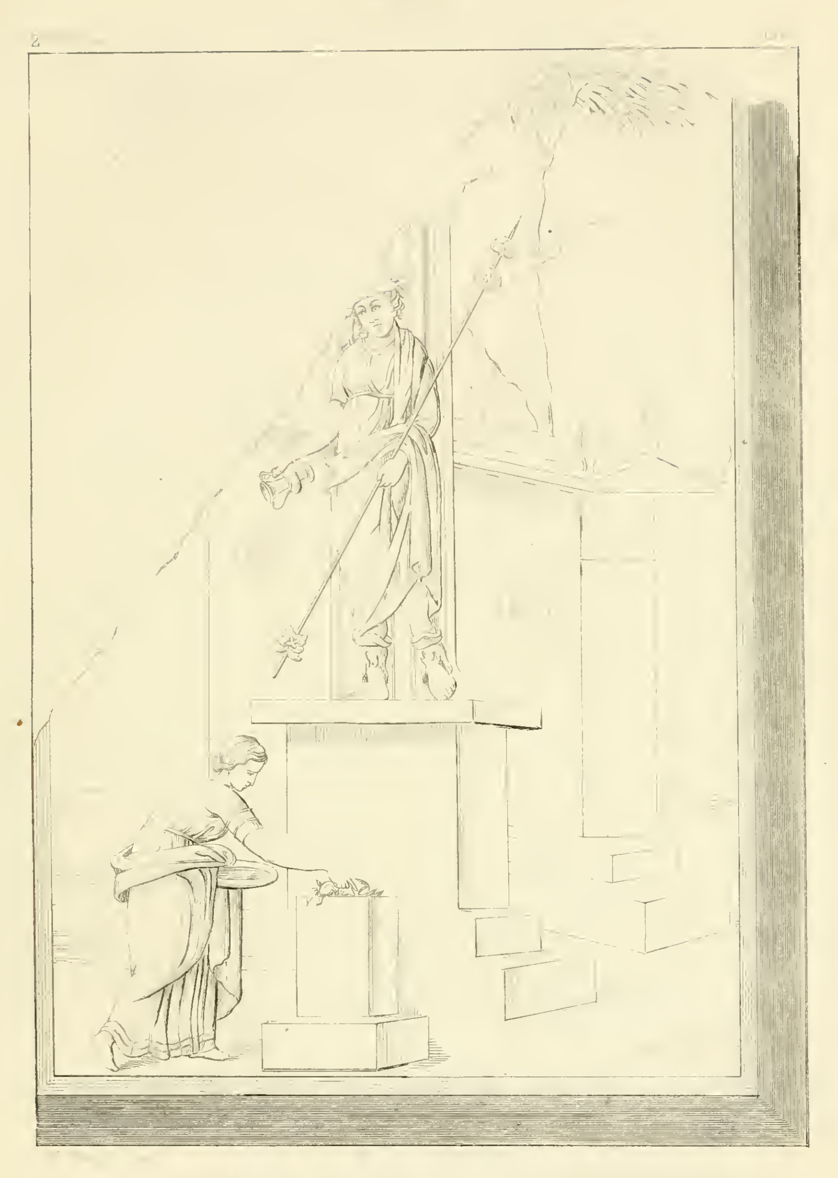
Les couleurs des bandes du cadre, en commençant par l'intérieur, sont le vert, le rouge, le blanc et le noir.

Les trois fragments de la vignette ont un fond rouge. On y voit trois Génies : le premier tient des deux mains une baguette qu'il s'efforce de briser, ou un arc qu'il veut tendre en l'appuyant contre sa cuisse; le second porte de la main droite un cerceau, et de la gauche peut-être l'instrument avec lequel on frappe le cercle pour en tirer un son; le dernier porte une palme.

PLANCHE 136.

Une jeune femme blonde, chaussée de brodequins rouges, et portant un manteau blanc sur une tunique

(1) Pline, XXXVI, 5.



Opfer dem Bacchus darg[illegible]

également blanche, bordée de violet en bas et autour des manches, vient déposer une offrande de fleurs et de fruits sur un autel de marbre blanc, devant la statue d'une divinité qui doit être Bacchus. Cette statue, supportée par un piédestal de marbre rouge, paraît être de bronze. La tête du dieu porte une couronne de feuillage dont les bandelettes tombent sur ses épaules; ses traits sont doux et riants, et ses vêtements bien drapés ont cet arrangement presque féminin que l'on remarque toujours dans le costume de Bacchus : de la main droite, il tient un vase renversé, le *cantharus*, et de la gauche, le thyrse. Derrière la statue s'élève un pilastre cannelé, du même marbre que le piédestal sur lequel il semble s'appuyer. Plus loin est un édifice dont le mur paraît percé de deux lucarnes rondes avec leurs bords en relief: cette particularité réfute l'opinion de quelques critiques qui ont prétendu que les ouvertures des temples étaient toujours carrées (1). Cet édifice, couvert de tuiles, avec des acrotères, ne peut être qu'un temple rustique et irrégulier, les degrés par lesquels on y monte étant en nombre pair : le toit a cette saillie exagérée que les anciens donnaient fréquemment aux édifices dépourvus de prostyle (2). Derrière cette fabrique, on aperçoit quelques arbres. La fermeté de pinceau et la

(1) *Dissert. de Templ.*, p. 104; vid. et. Minuit. *de Domib.*, sect. II, 2, ap. Salengr., t. I, p. 92.

(2) Vitruv., IV, 6; VI, 3, et ibi Comment.

vivacité de coloris que l'on remarque encore dans quelques parties de cette peinture font regretter la perte et la dégradation du reste.

PLANCHE 137.

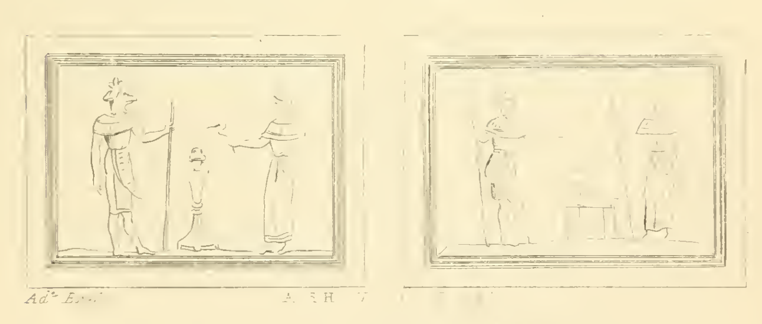
Un jeune homme nu, armé d'une lance ou d'un épieu, se repose sur un banc de rocher, à l'ombre d'un arbuste et près d'un piédestal ou d'un autel qui supporte un vase de couleur rougeâtre. Peut-être les parties de cette peinture qui sont détruites renfermaient-elles des accessoires à l'aide desquels on aurait pu en déterminer le sujet. Dans l'état où se trouve le fragment, on ne peut décider si ce jeune chasseur est Endymion, Adonis, ou Céphale (1).

Les deux fragments de la vignette représentent, sur un fond noir, Isis et Osiris. Dans le premier Osiris, ayant la tête d'épervier (2), qui figure le Soleil, et couronné d'un lotus (3), tient à la main un bâton ou plutôt une tige de roseau. Cette plante, que l'on voit encore dans la main des deux personnages de l'autre fragment, et qui croît en Égypte à une grande hauteur (4), était l'attribut ordinaire de Bacchus-Osiris et de tous les dieux que les Égyptiens considéraient comme bienfaisants (5).

(1) Ovid., *Met.*, VII, 795 et seqq.
(2) Ælian., *Hist. anim.*, X, 14, 24.
(3) Prosp. Alpin.; Spanheim.
(4) Plin., XIII, 22.
(5) La Chausse, tom. I, sect. 2, tab. 33, et sect. II, tab. 40 et 42.

PEINTURES
Malerei





JEUNE CHASSEUR
Junger Jaeger

C'est ainsi que les Romains plaçaient un bâton ou un fouet dans la main des dieux *Averrunci,* qui détournaient les maux et les ennuis : images consolantes, que l'on trouve souvent dans les mythes les plus anciens! Isis, également couronnée de lotus, tient à la main un serpent, emblème de ses mystères et de son influence sur la santé des hommes. Peut-être, d'après cela, cette petite fresque n'est-elle qu'un ex-voto. Isis, la divinité *myrionyme* (qui a dix mille noms), est représentée ici avec un visage barbu, comme le dieu Lunus (1), et comme la *Vénus barbata*, qui était adorée dans l'île de Cypre (2). Les deux divinités ont sur les épaules une espèce de collet rabattu, et Isis porte la coiffure égyptienne. Entre elles se trouve un petit autel ou une espèce de candélabre supportant un vase.

Dans le deuxième fragment, Isis est une femme, et Osiris a la tête d'un vieillard barbu : il est couronné de lierre, plante qui lui est consacrée ainsi qu'à Bacchus (3). Tous deux portent, outre le roseau, un objet qu'il est difficile de distinguer : peut-être est-ce le tau isiaque, la croix garnie d'une anse (*crux ansata*) (4). Les deux divinités sont vêtues à peu près comme dans l'autre fragment : mais Isis a, de plus, cette espèce de robe en treillis qui, prétend-on, était l'emblème de la liaison et

(1) Spon, *Misc. erud. Ant.*

(2) Serv., *Æn.*, II, 632 ; Suid. in Ἀφροδίτη.

(3) Diod., I, 17.

(4) La Chausse, tom. I, sect. 2, tab. 42.

de l'enchaînement de tous les êtres (1). Entre elles se trouve une table qui paraît être d'argent, supportant une espèce de perchoir sur lequel pose une colombe, les ailes étendues : la colombe et l'hirondelle étaient consacrées à Isis.

PLANCHE 138.

Dans le cadre supérieur, une jeune et jolie femme, les cheveux flottants sur son cou, les oreilles garnies de pendants de perles, et vêtue d'une robe d'un vert changeant, tient de sa main gauche des tablettes diptyques ouvertes devant elle : dans la droite, elle a un style d'acier dont elle porte la pointe à ses lèvres en paraissant méditer ce qu'elle va écrire :

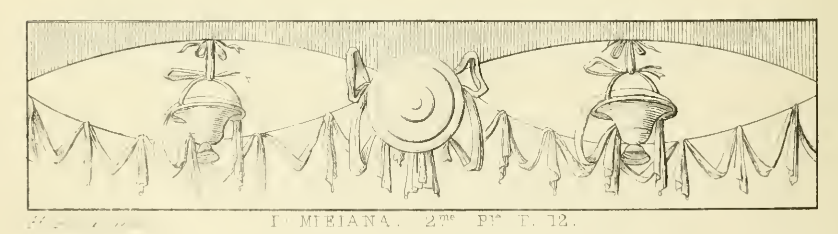
Dextra tenet ferrum ; vacuam tenet altera ceram (2).

Derrière elle, une femme d'une figure moins distinguée, ayant un mouchoir jaune sur la tête, et portant aussi des perles à ses oreilles, paraît observer la première d'un air d'admiration, et comme en se disant : Qu'il est beau et surtout avantageux pour une jolie femme de pouvoir confier ses secrets au papier ! C'est,

(1) La Chausse, tab. 33 ; vid. et. Montf., *Ant. expl.*, tom. II, part, 2, et *Suppl.*, tom. II.

(2) Ovid., *Met.*, IX, 520.

A. Le B...het   A. d. H.



I. MIEIANA. 2me Pie T. 12.

MARS ET VÉNUS.

Mars und Venus.

sans doute, la suivante, la Chryside (1), la Napé (2) de la belle épistolographe.

Plus bas, un homme, couronné de laurier et vêtu de blanc, porte un bassin avec une aiguière de bronze : peut-être un prêtre, occupé à quelque fonction sacrée; mais le fragment est trop incomplet pour nous en apprendre davantage.

PLANCHE 139.

Cette peinture a été trouvée dans un édifice de la rue où est situé le temple de la Fortune, presque en face de la grande entrée des thermes; édifice généralement connu sous le nom de Maison de Bacchus, à cause d'une image de ce dieu dont une des salles était décorée.

La lance que l'on voit entre les mains de la jeune femme, et les quatre petits Amours qui folâtrent autour du groupe, ont porté quelques critiques à décider que cette fresque représente Mars et Vénus. La lance ne serait-elle pas plutôt un épieu de chasse, qui indiquerait Adonis? En effet, Mars aurait probablement le glaive et le casque.

Quoi qu'il en soit, les figures sont heureusement groupées; mais Vénus est loin d'offrir les traits délicats et

(1) Ovid. (2) Petron.

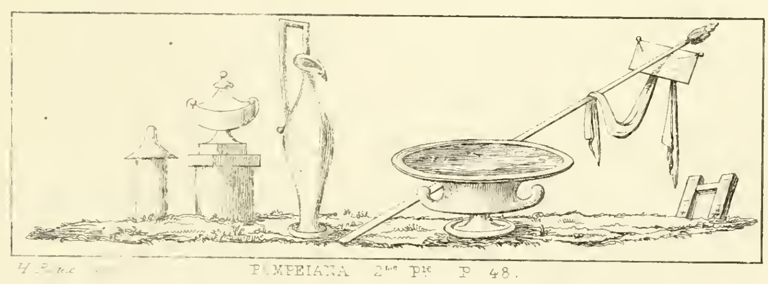
gracieux qu'on s'attend à trouver dans la déesse de la beauté. On soupçonne qu'à l'époque de la décadence des croyances païennes, quelques personnes faisaient placer leurs portraits dans des tableaux allégoriques, à la place des traits conventionnels des divinités.

La vignette représente une draperie propre à figurer dans une architrave.

PLANCHE 140.

Ce tableau de Tyndare et Léda fut considéré, au moment de sa découverte, comme un des plus précieux restes de la peinture des anciens : il l'emportait de beaucoup, pour la vivacité du coloris et l'harmonie des teintes, sur les fresques qui avaient été trouvées précédemment. Malheureusement, ses couleurs résistèrent mal à l'effet du grand air. Voici ce que l'on voit aujourd'hui : le manteau de Tyndare est bleu foncé avec une doublure verte; celui de Léda est rose; la tunique des deux personnages placés derrière la princesse est verte; l'homme qui tient un arc porte une draperie jaune, et enfin la figure placée derrière celle-ci est vêtue d'une couleur foncée et verdâtre. Mais autrefois ces draperies étaient tout autres, et les teintes que nous venons de décrire ne sont que des résultats de l'influence atmosphérique : aujourd'hui encore, le rose devient noir par un temps humide, et se change en jaune quand le soleil est ardent.





H. Roux sc. POMPEIANA 2de Pte P. 48.

LEDA ET TYNDARE.
Leda und Tyndareos.



POMPEIANA. 2me P^ie P. 73

ACHILLE PLONGÉ DANS LE STYX
Achill am Styx

Cette idée d'avoir représenté les trois enfants, extrêmement petits, placés dans un nid, et la mère jouant avec eux comme avec des oiseaux, est nouvelle et ne manque pas de grâce, quoiqu'on puisse l'accuser d'un peu de recherche. Tyndare ne semble ni étonné ni irrité du prodige dû au cygne divin. Les autres personnages ont en général une attitude plus convenable aux circonstances prodigieuses dont ils sont témoins.

PLANCHE 141.

Thétis vient de plonger Achille dans le Styx, afin de le rendre invulnérable. La Fable raconte que pour faire cette opération la déesse tint son fils par le talon, et que cette partie seule resta exposée aux atteintes du fer. Le peintre paraît avoir choisi un autre moment de la même action, celui où l'héroïque enfant, sorti des ondes du fleuve et placé dans une position plus commode, sourit à sa mère. Deux autres nymphes, placées sur le bord de la source, admirent le courage de la mère et la grâce de l'enfant. Sur des rochers, une déesse ailée, le front ceint d'un nimbus, préside à toute l'action : c'est sans doute la déesse Styx, fille de l'Océan et de Téthys (Τηθύς), qu'il ne faut pas confondre avec l'épouse de Pélée, Thétis (Θέτις) (1). Styx était une espèce de Némésis; elle a des

(1) Hesiod., *Theog.*, 136, 337 et 244.

ailes et une longue robe à manches, comme cette dernière déesse.

Ce tableau est beaucoup plus remarquable sous le rapport de la composition et du dessin que sous celui du coloris. L'attitude des quatre femmes est pleine de contrastes charmants; les lignes en sont pures; les raccourcis, et particulièrement celui du cou d'une des nymphes, sont rendus avec une grande habileté. C'est ce qui a porté quelques critiques à supposer que cette fresque était la copie d'un autre tableau, qui doit offrir un chef-d'œuvre complet et réunir en lui tous les genres de mérite : à la vérité, cet original n'a encore été vu nulle part.

PLANCHE 142.

Des deux Génies représentés dans la première partie de cette planche, l'un arrange sur sa tête une couronne de myrte, tandis que l'autre, couronné du même feuillage, danse en tenant à la main une tige de roseau fendue, qui faisait à peu près l'effet des castagnettes ou de la batte d'Arlequin. C'est un de ces instruments de percussion que l'on appelait génériquement crotale (1) : on s'en servait pour battre la mesure d'une danse fort indécente (2), comme le sont encore quelques-uns des pas que l'on accompagne avec les castagnettes.

(1) Schol. Aristoph., *Nub.*; Suid. in Κρόταλον.

(2) Macrob., *Saturn.*, II, 10.

PEINTURES

Malerei





Génies



A. d'H. V. 1. P. 18

GÉNIES DES ARTS

Genien der Künste

Dans le second cadre, un des enfants tient également un roseau fendu; l'autre porte sur l'épaule gauche une longue lance, à la pointe de laquelle est fixé un fruit ou une boule : peut-être est-ce un balancier de danseur de corde. De la main gauche, ce même Génie porte un anneau à sonnettes suspendu par un cordon, ou bien un de ces disques à poignée qu'on appelait haltères, ἁλτῆρες, et qu'on tenait à la main en se livrant à l'exercice du saut (1).

Tous ces Génies président aux arts dont ils portent les attributs. Nous avons groupé ici en une même série les personnifications des différents métiers : les anciens aimaient à les représenter, particulièrement dans les lieux destinés à l'exercice des professions dont ces Génies étaient pour ainsi dire les patrons.

PLANCHE 143.

Cette fresque est intéressante surtout en ce qu'elle nous donne l'idée d'une machine usuelle des anciens qu'aucune description n'a pu nous faire connaître. Vitruve (2), Pline (3), Caton (4), ne parlent que de pressoirs (*torcularia*) à vis ou à pesée, et encore le passage de ce dernier auteur est-il tellement confus, que

(1) Eustath.; Pausan.; Pott., *Arch. gr.*, II, 21.
(2) *De Archit.*, VI, 9.
(3) *Hist. nat.*, XVIII, 31.
(4) *De Re rust.*, 18.

son commentateur Turnèbe et le savant Popma (1) ont dû renoncer à l'éclaircir.

Ce pressoir paraît formé de deux piliers perpendiculaires, fortement assujettis par des traverses horizontales à la base et à leur extrémité supérieure : dans ce cadre sont trois autres traverses, mais toutes mobiles et glissant peut-être le long de deux rainures taillées dans les piliers; la plus basse des trois traverses écrase les raisins, posés eux-mêmes sur la base solide du pressoir, le lit, le *forum vinarium* (2), dans le milieu duquel est creusée une rigole. Entre les traverses mobiles se trouvent placés des coins de bois, trois coins pour chaque traverse, ayant alternativement leur extrémité la plus grosse les uns en dedans, les autres en dehors. Deux Génies, faisant les fonctions de deux aides vignerons, frappent à grands coups de maillet sur les têtes des coins, chacun ne s'occupant que de ceux qui ont leur tête du côté où il se trouve. On sent qu'à chaque coup de marteau, les coins avancent entre les traverses, qui peuvent être elles-mêmes taillées en biseau; qu'en avançant ils y occupent plus de place, et que les grappes se trouvent ainsi pressées par une force considérable. Certes la machine est imparfaite et grossière; mais son effet paraît puissant et infaillible. On se sert encore aujourd'hui, dans les environs de Portici, d'un pressoir de vendange dont la construction est à peu près pareille,

(1) *De Instr. fund.*, XI.

(2) Varr., *de Re rust.*, I, 54.

mais dans lequel les coins sont remplacés par des leviers de pression.

Le vin doux, *mustum*, coule à grands flots dans un vase que les Latins appelaient *lacus* (1). De là, cette liqueur est versée dans un autre vase, et placée sur un fourneau où un troisième Génie de la vendange le fait cuire, en l'agitant, pour l'empêcher de brûler, avec une spatule de bois appelée *rutabulum* ou *spatha* (2). On sait que les anciens faisaient un grand usage du vin cuit. Chez les Grecs, le vin des cinq collines de Sparte, appelé ἄπυρον, fait seul exception (3). Pour imiter ceux de Cos, les Latins faisaient cuire leurs vins et y mêlaient un peu d'eau de mer (4). En réduisant le liquide des deux tiers, ils obtenaient la *sapa* ou l'*hepsema* (ἕψημα); en le diminuant de moitié seulement, ils avaient le *defrutum*, et d'un tiers, le *carœnum* (5). Dans cette opération, qui se faisait à petit feu, on employait des fruits et des herbes aromatiques pour donner au vin un goût particulier; on y ajoutait des substances résineuses pour qu'il durât plus longtemps. Les vins du Vésuve étaient très-estimés (6): ceux de Pompéi ne s'amélioraient que jusqu'à la dixième année; ils donnaient des maux de tête, assure Pline, le lendemain du jour où l'on en avait bu : mais l'auteur

(1) Colum., XII, 18.
(2) Id., XII, 20, 23 et 41.
(3) Alcman., ap. Athen., I, 31.
(4) Cat., *de Re rust.*, 24 et 105.
(5) Plin., XIV, 9; Pallad., XI, 18.
(6) Strab., V, p. 243; Mart., *Epigr.*, IV, 44.

latin ne dit pas jusqu'à quelle dose on en pouvait user impunément (1).

PLANCHE 144.

Voici maintenant une fabrique de chaussures : les Génies de cette profession ont un air un peu plus vulgaire que ceux des beaux-arts et même des occupations rustiques ; et en cela le peintre a fait preuve de quelque talent d'observation Assis sur un siége sans dossier, auprès d'un établi, le premier semble polir, rabattre une couture ; l'autre plie une peau avec effort, comme pour l'assouplir et l'allonger, ce que les artisans de Rome faisaient quelquefois avec les dents :

Dentibus antiquas solitus producere pelles (2).

Les bottiers (*caligarii*) formèrent à Rome, sous Sévère, une corporation puissante (3) ; ils occupaient le *vicus Sandaliarius*, dans la quatrième région (4).

Un instrument rond se trouve sur la table : c'est peut-être un chausse-pied. Des chaussures terminées sont rangées sur une planche et dans une armoire, dont chacune des portes se plie en deux parties. On y voit aussi des formes, appelées par les Grecs καλόποδες (5), et par

(1) *Hist. nat.*, XIV, 1 et 6.
(2) Martial., *Epigr.*, IX, 5.
(3) Lamprid., *Alex. Sev.*, 33.
(4) Gud., *Inscript.*
(5) Poll., VII, 21 ; Galen., *Therap.*, IX.



A. d'H. V. 1 P. 187

GÉNIES DES ARTS

Genien der Künste

PEINTURES

Malerei





GÉNIES

Genien

les Latins *colopodia* et *formæ* (1). Les vases contiennent sans doute les diverses couleurs pour peindre les chaussures, et surtout l'*atramentum sutorium*, le cirage de ce temps-là (2).

PLANCHE 145.

Un Génie souffle à la fois dans les deux tuyaux d'une double flûte, ainsi qu'on le faisait, soit que les deux flûtes fussent entièrement séparées, soit qu'elles se trouvassent réunies en une seule embouchure (3). On voit à ces deux flûtes les petits entonnoirs ajoutés sur les trous, que l'on bouchait avec les doigts pour varier les tons; mais l'enfant n'en fait point usage, et joue pour ainsi dire à vide, c'est-à-dire, qu'il ne produit que deux sons tout au plus (4). Un autre enfant danse avec le premier au son de cette musique, en tenant un petit bâton sur l'épaule.

Des deux Génies du second cadre, l'un porte sur l'épaule gauche un bâton qui grossit et se fend peut-être vers le bout; c'est ou un balancier ou une espèce de crotale. Son compagnon joue de la lyre, et danse en même temps : la danse, chez les anciens, n'était qu'une partie de la musique (5).

(1) Horat., *Sat.*, II, 3, 106, et ibi, Comment.; Ulpian., *ad leg. Aquil.*, L. 5, § 2.

(2) Plin., XXXV, 10; D. Johann. Chrys., *Homil.*, 27.

(3) Averan. *in Anth.*, dissert. LX.

(4) Barthol., *de Tib. Veter.*, I, 5.

(5) Poll., IV, 13.

PLANCHE 146.

Deux petits menuisiers sont occupés à scier un bout de planche sur le bord de l'établi à tréteaux : on y voit le crampon de fer qui sert à fixer les objets pour les travailler. Par terre gît un marteau, près d'une cassette contenant sans doute les autres outils. Sur une espèce de console, un vase à l'huile ou à la colle. Le collége auquel présidaient ces Génies n'était pas la moins puissante des corporations de Rome : il comprenait les *tignaires*, les *centonaires*, les *dendrophores*, les *dolabraires* et les *scalaires* (1).

Il n'est pas aussi aisé de déterminer l'occupation à laquelle se livrent les trois personnages qui figurent dans le second cadre. A la première vue, la machine autour de laquelle ils sont réunis paraît être un métier de tisserand. Mais on ne voit pas trop ce que font ces deux enfants des deux navettes suspendues qu'ils ont saisies; et la peinture tout entière est en trop mauvais état pour que l'on puisse comprendre la construction de cette machine, destinée certainement à quelque travail de filage ou de tissage, mais dont la forme générale s'éloigne fort de tout ce que nous connaissons en ce genre. La

(1) Pancirol., *Append. ad Not. Imp. occid.*





GENIES
Genien

Malerei.

A. d'H. V. 4. P. 123.

corbeille contenait sans doute des pelotons de fil, des bobines, qui ne sont plus visibles :

Vellera virgati custodibant ea athisci (1).

La perte de tous ces détails, et surtout de l'ensemble, paraît une chose très-regrettable.

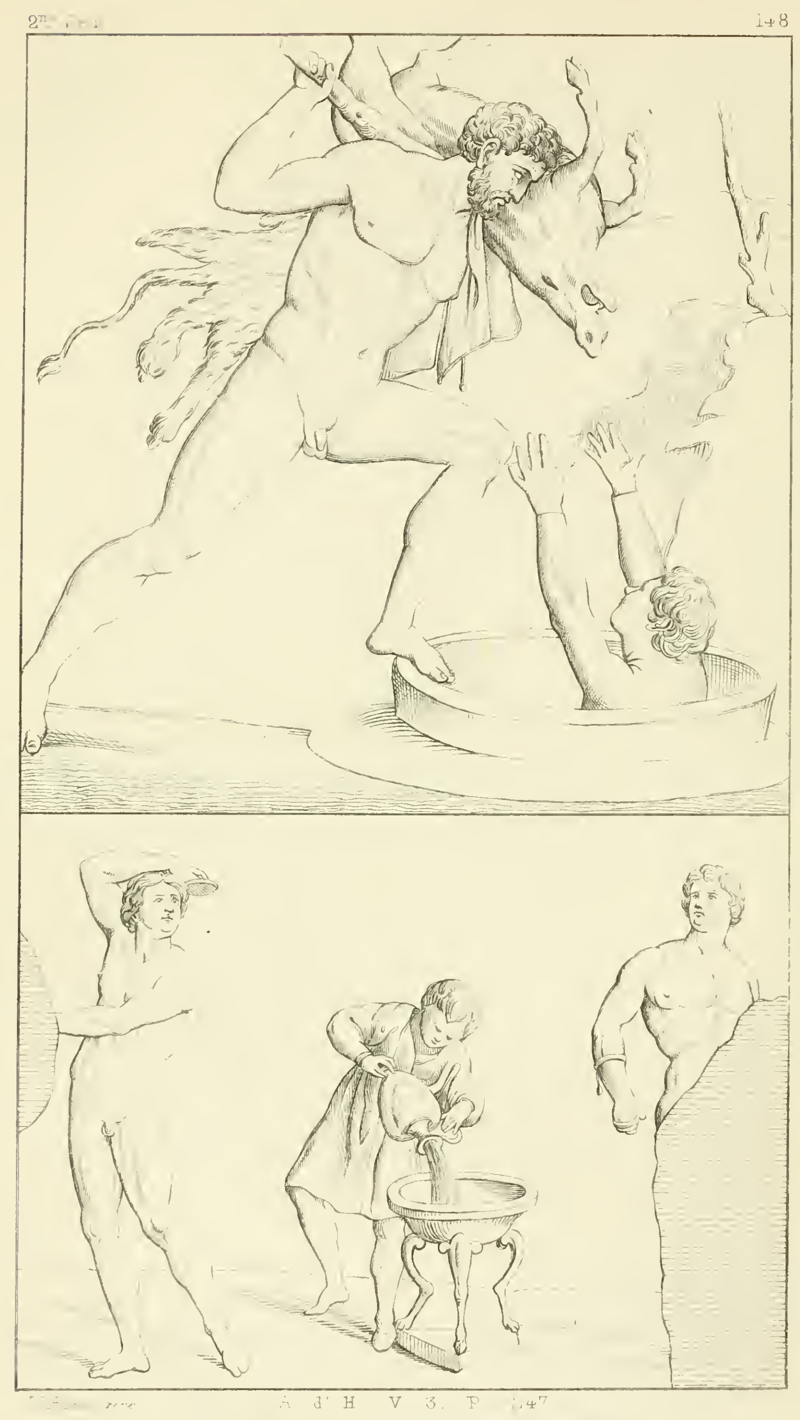
PLANCHE 147.

Cette fresque, sur un fond noir, a beaucoup souffert; il serait par conséquent difficile de l'expliquer complétement. Deux petits Amours, aux ailes blanches, à la coiffure jaune, au baudrier de même couleur, réunissent leurs efforts pour dresser un grand bâton et le planter dans un trou creusé au milieu du terrain. Ce bâton, cette lance, ce mât, est peint alternativement en jaune et en bleu : il est orné d'une bandelette blanche ; et il portait peut-être à son sommet un parasol ou une bannière. Un troisième Génie, semblable aux deux autres et paré comme eux, porte à deux mains un instrument de couleur d'or, que l'on a déjà vu dans une foule de monuments, mais que l'on n'a jamais expliqué d'une manière satisfaisante : était-ce un candélabre, un sceptre, un vase à parfums; on ne saurait le dire : ce qu'il y a de plus vraisemblable, c'est qu'il appartenait au culte de Vénus.

Peut-être cet attribut offre-t-il l'image de la fameuse Vénus de Paphos, qui n'était qu'une pierre taillée en aiguille ronde, et que l'on trouvera dans nos peintures (1). Un instrument à peu près pareil se voit de l'autre côté du tableau, ainsi qu'un fragment d'une seconde lance ou d'un second mât. Ces objets sont appuyés contre un autel de porphyre, sur lequel il y avait sans doute deux colombes blanches, qui n'existent qu'en partie; là était aussi un objet de couleur d'or, dont la base est un large cercle : peut-être un casque. Là se trouve encore un linge blanc replié, et tout autour une large bandelette blanche, striée et marquetée de rose, dont les extrémités à double pointe pendent sur le devant de l'autel. Nous conjecturons que le peintre a voulu représenter les préparatifs d'une offrande à Vénus, à qui l'on présentait des colombes (2), et dont les bandelettes étaient souvent marquées de pourpre, ce qui les faisait appeler ποικίλα (3).

Ce qui devait rendre cette petite composition assez piquante, quand elle existait tout entière, c'est la taille exiguë et pour ainsi dire myrmidonienne des trois Amours, qui sont beaucoup plus petits que les colombes : il y a toujours quelque chose de plaisant dans les efforts que tentent les êtres nains, quand ils veulent remuer des objets trop lourds pour leurs petits bras.

(1) Voy. Peintures, 5e série.
(2) Propert., *Eleg.*, IV, 5, 63.,
(3) Artemid., I, 79; Petron., 130, et ibi Comment.



A. d'H. V. 3. P. 147

HERCULE ET EURY…

Herkules und Eurystheus

PLANCHE 148.

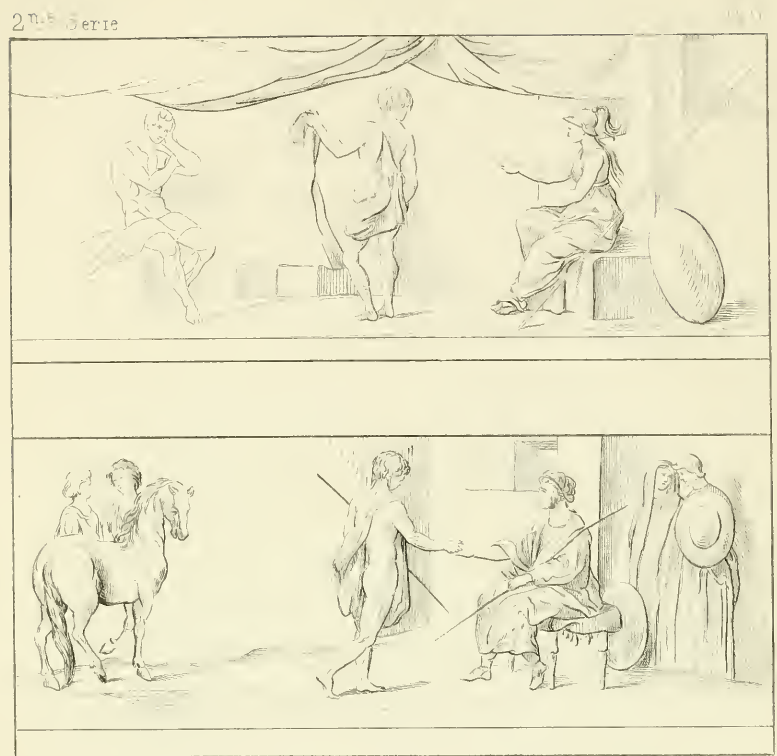
Dans cette première fresque, qui est détruite en partie, et dont on distingue à peine les couleurs, on reconnaît encore Hercule, portant sa peau de lion et sa massue, tel que le poëte Stésichore l'a peint le premier (1). Le héros se sert de son arme favorite pour soutenir un sanglier qu'il porte sur l'épaule gauche : il paraît vouloir jeter l'animal dans un énorme vase de couleur jaunâtre, enfoui dans la terre, et sur le bord duquel il a posé le pied gauche, tandis que du fond s'élève un jeune homme qui paraît tendre les mains, soit en suppliant, soit pour recevoir l'objet qu'on lui apporte. A la première vue, c'est à cette seconde intention que l'on s'arrête, on croit voir simplement un chasseur qui apporte sa proie au saloir, où un ouvrier va la dépecer et l'apprêter. Mais on trouve dans quelques mythographes des détails qui porteraient à donner un tout autre sens à cette composition. Eurysthée, disent-ils (2), commanda à Hercule de lui amener vivant le sanglier du mont Érymanthe ; mais, quand le héros apporta sa proie, Eurysthée fut saisi d'une si grande terreur, qu'il se réfugia dans un vase de cuivre, εις χαλκοῦν πίθον ; sans doute, dans une cuve que l'on enfonçait en terre pour y conserver

(1) Athen., XII, I. (2) Diod., 12.

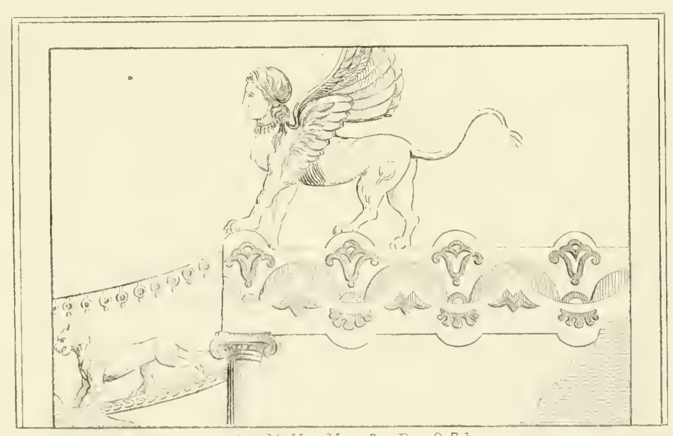
du vin (1). D'ailleurs, le tyran était aussi lâche que cruel, et ce n'était pas la première fois qu'il allait, comme les auteurs grecs le disent littéralement et fort plaisamment, se cacher au fond d'une bouteille : il l'avait déjà fait en voyant de loin la peau du lion de Némée (2); ou plutôt il s'était réfugié derrière des portes de bronze, et, du fond de son palais, il envoyait ses ordres à Hercule par l'entremise de son héraut Copréus (3). Telle est la scène héroï-comique que sans doute le peintre a voulu figurer.

Le second fragment représente deux athlètes nus qui semblent se préparer au combat. Le premier, dont on ne voit que le buste et le bras droit, a ce bras armé du ceste; l'autre, la main gauche posée sur la tête, prend de la droite un objet qui paraît être un disque. Entre les deux athlètes est un trépied de cuivre, dans le bassin duquel un esclave, vêtu d'une tunique violette, verse d'un vase, également de cuivre, muni d'une seule anse et étroit du cou, un liquide qui doit être de l'huile. Les pugilistes devaient se mettre entièrement nus et oindre leur corps d'huile, comme les lutteurs, au moins pour le pancrace (4). Le lieu où se passe cette petite scène doit donc être l'aliptérion d'un gymnase (5).

(1) Columell., XII, 8, 4, 1.
(2) Apollod., II, 4, 1.
(3) Hom., *Iliad.*, XV, 639; Natal. Com., VII, 1.
(4) Plutarch., *Sympos.*, II, 4; Fabr. I. 9.
(5) Mercurial., I, 8.



A. d'H V. 3 P 251.



A d'H V 5 P 251

PLANCHE 149.

Cette première fresque est en si mauvais état que l'on distingue à peine les contours d'une figure, d'un homme sans doute, assis sur une pierre et appuyé contre une colonne. La figure du milieu est encore celle d'un homme qui, debout et tenant de la main gauche une longue bandelette, semble écouter les ordres que lui donne un troisième personnage, Minerve, le casque en tête, assise sur une pierre et près d'une porte. On peut voir dans ce tableau l'expiation d'Hercule guéri par Minerve de la fureur dont Mégare et ses fils avaient été victimes (1). C'est exactement la scène d'Euripide dans laquelle Amphitryon, par l'ordre de Minerve, lie à une colonne le fils d'Alcmène endormi (2).

Dans le second fragment, également mutilé, un vieillard assis sur un trône, avec le diadème et le sceptre, présente la main droite à un jeune homme debout devant lui. Derrière le monarque, et comme dans une autre chambre, on voit une femme voilée qui s'entretient avec un quatrième personnage armé du casque et du bouclier; de l'autre côté du tableau, un cheval est tenu en main par un écuyer qui s'entretient avec une jeune fille. Beaucoup

(1) Hygin., *Fab.*, 32; Pausan., IX, II.

(2) Eurip., *Herc. fur.*, 1002 et seq.

de conjectures ont été tentées pour expliquer cette scène : Pélée et Acaste, Bellérophon et Prœtus, Alcinoüs et Arété, ont été proposés tour à tour, mais sans une vraisemblance suffisante pour fixer les esprits incertains. Nos doutes sont tels que nous devons nous abstenir.

Le bas de la planche est occupé par un fragment de décoration architecturale. Sur un fond rouge, une corniche jaune, chargée de palmettes et de festons verts, et soutenue par une colonne grisâtre, porte elle-même un sphinx au collier et au diadème d'or, dont les pieds et le visage sont couleur de chair, et le corps rouge tacheté de brun. A cette première corniche s'en rattache une autre, en arc renversé, de couleur brune, avec des ornements jaunes, et portant un tigre.

FIN DE LA 2e SÉRIE DES PEINTURES.



H. Roux ainé A. d'H. V. 3. P. 205.

6. P°

LE CHEVAL DE TROIE.

Das trojanische Pferd

EXPLICATION DES PLANCHES.

PEINTURES.

5e Série.

PAYSAGES.

PLANCHE 1.

Un cadre composé de deux bandes, l'une d'un rouge foncé, l'autre noire, et séparées par un filet blanc, entoure cette peinture. Elle a été trouvée à Civita, le 7 avril 1761, et représente l'entrée du fameux cheval de bois dans la ville de Troie. Les trois tours et les murs crénelés justifient l'épithète de *bien murée* qu'Homère donne souvent à la malheureuse Ilion (1). Le cheval est, comme on le voit, l'objet principal de notre peinture. Homère (2) lui donne

(1) Euripide, *Troad.*, v. 5 ; Ovide, *Fast.*, 219.

(2) *Odyssée*, VIII, 493.

le nom de Δουράτεος, *Dourateos*, que Lucrèce lui a conservé (1). D'autres auteurs de l'antiquité (2) l'ont appelé Δούρειος et Δούριος *Doureios* et *Dourios*, du mot grec δοῦρον, bois. Euripide aime mieux donner à ce nom une autre origine et le rapporter à δόρυ, *doru*, lance :

> Ὅθεν πρὸς ἀνδρῶν ὑστέρων κληθήσεται
> Δούρειος ἵππος κρύπτον ἀμπισχὼν δ ό ρ υ (3).

Il paraît en effet qu'il y avait à Athènes un Duratée, en bronze, d'où sortaient des lances (4), ce qui avait sans doute motivé l'étymologie proposée par Euripide. On en voyait un aussi à Delphes (5), et parmi les peintures de Polygnote, il y en avait une qui représentait Duratée entrant dans la ville de Troie, et laissant apercevoir sa tête par-dessus les murailles, dont on avait été obligé d'abattre un pan. Dans notre peinture, la taille du cheval n'est pas disproportionnée avec la hauteur des murs, et il aurait très-bien pu entrer par la porte. C'est d'ailleurs ainsi que le fait a été représenté dans la Tabula Iliaca (6). De tous les monuments antiques qui nous ont été conservés, il n'y en a que deux, sans compter celui-ci, où le cheval Duratée ait été mis en scène : ce sont la Tabula Iliaca et une pierre précieuse du musée Gualdi (7). La littérature ancienne fournit sur ce sujet des documents nombreux (8). Le

(1) I, 477.
(2) Q. Calabrus, XII, v. 135.
(3) *Troad.*, v. 14.
(4) Hesychius.
(5) Pausanias, X, 9.
(6) Fabretti, *de col Traj.*, p. 314.
(7) Licetus, *Ant. Schem.*, p. 310, n. 42.
(8) Tryphiodore, *Il. Excid.*, v. 61; Q. Calabrus, XII, 135.

Duratée de notre peinture, dont on n'aperçoit que la partie antérieure, sort de derrière une tour entre les crénaux de laquelle passe une draperie d'un rouge foncé. Il est de couleur jaunâtre. Sa tête est ornée d'une têtière et d'une espèce de cimier qui imite une figure humaine ou un masque et se termine en forme de crinière. Cet ornement fut peut-être donné au cheval de Troie, pour indiquer qu'il était consacré à Minerve (1). Une bande assez large, couleur de laque, lui entoure le cou et vient s'attacher sur le poitrail. Son dos est couvert d'une peau de bête de la même couleur. Entre ses jambes est un support, comme on en voit dans beaucoup de statues équestres. Le support et les pieds du cheval posent sur un grand socle en bois, au bas duquel est un rond, aussi en bois, qui est sans doute une des roues de la machine.

> . . . . . Pedibusque rotarum
> Subjiciunt lapsus (2).

Plusieurs cordes attachées au socle, malgré l'autorité de Virgile, qui veut les faire partir du cou du cheval :

> . . . Et stupea vincula collo
> Intendunt (3),

sont tirées par deux rangs de personnes, parmi lesquelles il n'y en a que quatre peintes d'une manière distincte. Les

(1) Hyginus, *Fab.* 108; Servius, *Æn.*, II, 17; Horace, IV, ode VI, 13.

(2) Virgile, *Æn.*, II, 235.

(3) *Id.*, *id.*, 236.

deux premières sont bizarrement vêtues ; elles portent un habit blanc, qui leur descend jusqu'à mi-cuisse ; une espèce de draperie leur couvre la poitrine, les épaules et la tête. Les deux autres, peintes en clair-obscur rougeâtre, ont un masque en forme de museau de chien. Ces figures ne sont pas la moindre singularité de notre peinture. Pour en donner une explication, nous ferons observer d'abord que le cortége de Duratée dut avoir le caractère d'une cérémonie religieuse, et que le cheval de bois était en effet considéré par les Troyens comme une offrande agréable à Minerve leur déesse protectrice, et enfin que dans les fêtes en l'honneur de Bacchus (1), d'Isis (2) et de la déesse Syria (3), les anciens employaient les masques.

A Athènes, dans certaines fêtes, dans des cérémonies ou dans des pompes religieuses, des personnes masquées se disaient et se renvoyaient l'une à l'autre des mots piquants : Ἐπὶ ταῖς πομπαῖς ἐλοιδοροῦντο ἀλλήλοις προσωπεῖα φοροῦντες (4).

Ainsi, il est assez vraisemblable que l'artiste a emprunté aux Bacchanales les masques qu'on employait souvent dans ces sortes de fêtes ; et qu'il a voulu donner ainsi à la scène qu'il représentait le caractère de l'allégresse, d'une joie délirante, et peut-être du dévergondage et de l'ivrognerie. Philostrate (5) a eu une idée toute pareille de l'état où se trouvaient les Troyens dans cette occasion.

(1) Marescotti, *de Person.*, c. 13.
(2) Apulée, *Met.*. XI.
(3) *Id.*, *Met.*, VIII.
(4) Ulpien, de *Falsa legat.*, p. 388.
(6) *Apoll. Tyan.*, V. 26.

On pourrait tirer parti en outre, pour l'intelligence du sujet, de quelques traditions des religions païennes. Dans les fêtes de la Grande-Mère Idæa, dont le culte avait été apporté à Rome de Pessinunte, ville de Phrygie (1), on était dans l'usage de se masquer (2). A Rome, les masques figuraient dans les *Quinquatria* mineures, instituées en l'honneur de Minerve (3). Enfin, la mère Idæa et la Minerve antique étaient une seule et même divinité. Il serait donc possible que les Troyens eux-mêmes eussent porté des masques dans leurs cérémonies religieuses, et que cet usage eût suivi le culte de leurs divinités, quand les Grecs et les Romains allèrent chercher des dieux dans la terre classique de la Troade.

Quant à la forme particulière des masques de notre peinture et à la ressemblance que deux d'entre eux ont avec des museaux de chien, nous dirons qu'il paraît constant que, dans les fêtes Isiaques, ce genre de masques était adopté de préférence. Dans les fêtes de Minerve, il y en avait qui imitaient des têtes de lions, de corbeaux et d'autres animaux (4).

Un personnage danse à côté de ceux qui tirent à eux le cheval de bois. Deux autres sont dans une attitude à peu près pareille, en face du cheval lui-même. A gauche de Duratée, l'on voit un groupe de femmes et de jeunes filles avec des rameaux à la main. Elles sont vêtues de

(1) Tite-Live, XXIX, 10; Ovide, *Fast.*, IV, 179.
(2) Hérodien.
(3) Ovide, *Fast.*, VI, 654.
(4) Casaubon dans Lampridius, p. 214.

robes blanches et portent des voiles rouges, relevés en arrière (1). Leurs visages semblent couverts de masques de la même couleur. De l'autre côté on voit une longue procession de personnages en robes longues; qui tiennent en main des torches allumées (2). Dans le milieu du plan qui sépare cette procession de ceux qui tirent la machine, s'élève une colonne surmontée d'une urne et d'objets qu'on ne peut distinguer : on peut y voir un monument funèbre; et si on veut l'attribuer à quelque personnage historique, ce sera le tombeau d'Hector (3), ou celui d'Ilus (4), ou bien encore celui de Laomédon (5). Un vieillard vêtu d'une longue draperie, la tête appuyée dans sa main droite, est assis sur une pierre au pied de la colonne et à côté d'un grand arbre dans l'attitude d'un homme qui souffre ou qui réfléchit. De l'autre côté de la colonne on aperçoit plusieurs cyprès. Derrière est un édifice qui ressemble à un temple, et, en face, sur une base de porphyre, ornée d'une draperie de couleur changeante entre le rouge et le bleu, s'élève une Pallas en métal jaune, coiffée d'un casque et armée d'une lance et d'un bouclier. Une figure, revêtue d'une longue robe, est à genoux à côté du piédestal, et, les mains élevées vers la déesse, elle lui adresse ses supplications. C'est peut-être l'épouse de Laocoon, épouvantée par la mort de ses fils et par la cécité de son mari, tâchant d'apaiser la déesse; ou

(1) Callimaque, *Frag.* II, p. 234.

(2) Meursius, *Panath.*, ch. 8; Apulée, *Met.*, XI; Lactance, I, 21.

(3) Q. Calabrus, X, 386.

(4) Homère, *Il.*, XI, 271.

(5) Servius, *Æn.*, II, 241.

5 2





5 Po

0

Icarus.

Cassandre suppliant Pallas de pardonner aux Troyens leur stupide incrédulité aux prédictions qu'elle leur a faites; ou Hécube remerciant Minerve de la délivrance d'Ilion. Un vieillard vêtu de blanc, les cheveux tombant sur les épaules, semble la regarder et porte à la main quelque chose qu'on ne saurait distinguer.

Dans le lointain, on voit des montagnes et un paysage qui se termine par un ciel bleu; enfin sur une hauteur, entre le temple et les montagnes, une femme, la poitrine nue et le bras droit élevé, agite une torche ou un rameau. On y reconnaît Cassandre tenant en main un laurier et prédisant aux Troyens incrédules la ruine de leur patrie (1); ou Hélène donnant avec une torche un signal aux Grecs qui se tiennent cachés (2), et attendent avec impatience le résultat de leur stratagème.

PLANCHE 2.

Cette peinture, trouvée avec les deux suivantes, dans les fouilles de Civita, a beaucoup souffert, mais elle a pourtant de la valeur, en ce qu'elle représente une aventure fabuleuse dont aucun monument de l'art antique ne nous a conservé une description complète. Dédale, voulant se soustraire au courroux de Minos, fit pour lui et son fils Icare des ailes, à l'aide desquelles ils purent s'échapper

(1) Tryphiodore, v. 355. (2) Q. Calabrus, XII, 560.

de l'île de Crète. Le procédé ingénieux de Dédale paraissait devoir atteindre le but qu'il s'était proposé ; mais son fils voulut se trop approcher du soleil, qui fondit la cire au moyen de laquelle ses ailes étaient ajustées, et le jeune imprudent tomba dans la mer, qui prit son nom (1), et fut appelée mer Icarienne.

Dans notre peinture, Dédale est revêtu d'une draperie rougeâtre attachée à sa ceinture ; il se balance dans les airs et jette un regard de compassion sur son fils infortuné. Un pêcheur, assis au bord de la mer, tient un roseau à la main, et a les yeux fixés sur le cadavre d'Icare :

> Hos aliquis, tremula dum captat arundine pisces,
> Vidit et obstupuit; quique æthera carpere possent,
> Credidit esse deos (2).

Il s'étonne et prend sans doute pour des dieux ces hommes qui ont eu le pouvoir de s'élever dans les airs. La surprise est exprimée aussi dans l'attitude des mariniers qui voguent dans un bateau. Le fond du tableau est un ciel. Le rivage, l'eau, les rochers, les arbres et l'édifice bâti sur le rocher sont de couleur naturelle. Cet édifice est peut-être le monument funèbre d'Icare (3).

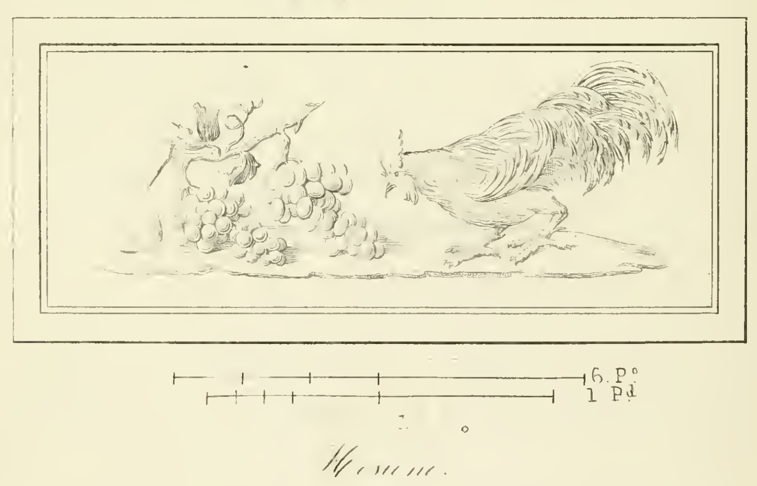
La seconde peinture de cette planche, entourée d'un cadre noir, représente un paysage peint de couleur natu-

(1) Hyginus, *Fab.* XL; Ovide, *Met.*, XIII, 183 et suiv., et *Art d'aimer*, II, 21; Estienne, *in*, Ἴκαρος; Eustathe, *Il.* β', p. 306, édit. de Rome et t. II, p. 649, édit. de Florence,

(2) Ovide, *loc. cit.*, v. 217.

(3) Ovide, *loc. cit.*, v. 235.





6. P.o
1 P.d

Morone.

relle. Sur un tertre qui occupe le milieu s'élève un pilastre entouré d'arbustes, au pied duquel est posé un masque de théâtre d'une couleur bronzée, couronné de lierre et de corymbes verts. On y voit aussi une corbeille jaune sur laquelle s'appuie un thyrse, et de l'autre côté un bâton pastoral. C'est encore un sujet bachique.

PLANCHE 3.

Irrité contre Laomédon, qui lui avait refusé la récompense promise pour la construction des murs d'Ilion, Neptune envoya un monstre marin désoler les côtes de la Troade. L'oracle, consulté, répondit qu'il fallait exposer une vierge troyenne à la fureur du monstre, et le sort tomba sur Hésione, fille de Laomédon. Hercule et Télamon, étant arrivés à Troie, la délivrèrent. Le commencement du combat des deux héros contre leur terrible adversaire est le moment que le peintre a choisi pour représenter cette action dans un paysage historique. La scène se passe hors des murs de Troie, qu'on aperçoit dans le lointain. Dans la plaine située entre les portes et le rivage, la fille de Laomédon, entièrement nue et accompagnée de sa mère ou de sa nourrice, s'entretient avec un des héros qui vont combattre pour elle. A la massue qu'il porte et à sa stature, on reconnaît Hercule. Cependant Télamon, déjà sur le rivage, soulève un roc sur ses épaules et se prépare à le lancer à la tête

du monstre. La disposition des deux personnages de cette fresque vient justifier, chose étrange, une foule de doutes qui m'ont été inspirés, il y a bien longtemps, par l'examen du passage dans lequel Valérius décrit le même combat. Maintenant, plus que jamais, je crois qu'il faut faire une part également active aux deux héros, soit dans tout le cours du récit, soit particulièrement dans ces vers :

Stat mediis elatus aquis, recipitque ruentum
Alcides, saxoque prior surgentia colla
Obruit : hic vastos nodosi roboris ictus
Congeminat (1).

« Debout, inébranlable au sein des flots, Alcide
Le reçoit, et du roc dans ce gouffre béant
Plonge l'énorme poids : Télamon cependant
A redoublé les coups de sa lourde massue (2). »

Je lis *hic* au lieu de *hinc*, ne trouvant point vraisemblable qu'Hercule ait jeté sa massue pour prendre une pierre, puis qu'il ait ramassé la première arme pour en frapper le monstre ; ne jugeant pas en outre que l'ami et le compagnon d'Hercule, le futur époux d'Hésione, puisse jouer dans ce combat le rôle de simple spectateur. Cette manière d'entendre le récit concorde d'ailleurs avec ce que rapporte Hygin : *Hercules et Telamon... eodem venerunt et cetum interfecerunt* (3) : « Hercule et Télamon arrivè-

(1) Valer. Flacc., *Argonaut.*, II, 533 et seqq.

(2) Louis Barré, *Traduction de l'Argonautique*, fragment publié dans les *Annales belg.* Gand, 1820.

(3) *Fab.*, 89.

rent et tuèrent le monstre. » Qu'importe que, dans le tableau, la massue soit laissée au fils d'Alcmène et le rocher soulevé par son compagnon, tandis que dans le poëme les rôles sont intervertis? Peut-être ne s'agit-il pas tout à fait du même moment de l'action; et ce qui est seul important d'ailleurs, c'est que ni l'un ni l'autre des deux héros ne demeure oisif.

On voit à gauche, sur le rocher même où Hésione allait être exposée si Hercule ne l'arrêtait dans la plaine, une petite fabrique, un petit temple ou plutôt un tombeau. C'est sans doute un monument élevé aux victimes de la peste que le monstre a depuis longtemps amenée avec lui sur ces bords, ou peut-être aux jeunes filles qui ont été dévouées avant que sort désignât Hésione. Tous ces détails sont indiqués dans deux beaux vers de l'Argonautique, traduits, hélas! par quatre vers bien faibles :

> Auxerat hæc locus, et facies mœstissima capti
> Littoris, et tumuli, cœlumque quod incubat urbi.

> « De ces mots déchirants tout augmente l'effet :
> Ce rivage captif et son lugubre aspect,
> Le ciel d'airain, qui semble écraser les murailles,
> Et ces tombeaux témoins de tant de funérailles. »

Toutes ces parties du paysage semblent bien traitées et d'une couleur très-vraie : quant aux figurines, elles sont d'un ton vague, et plutôt indiquées que peintes.

Dans la vignette, un coq, dont le mouvement est bien étudié, enlève à coups de bec quelques grains de raisin.

PLANCHE 4.

Ce sujet se rapproche beaucoup du précédent. Sur une côte sauvage et désolée, la belle Andromède, vêtue d'un péplos blanc et d'une tunique de même couleur, symbole de deuil chez les peuples anciens, est enchaînée à un rocher, les deux bras étendus, et dans l'attitude la plus propre à exciter la pitié. Tous les poëtes sont d'accord sur cette circonstance :

....Ad duras religatam vincula cautes (1).

Pline assure même que l'on conservait à Joppé les fers qu'Andromède avait portés. Une espèce de guirlande suspendue au rocher indique une victime consacrée.

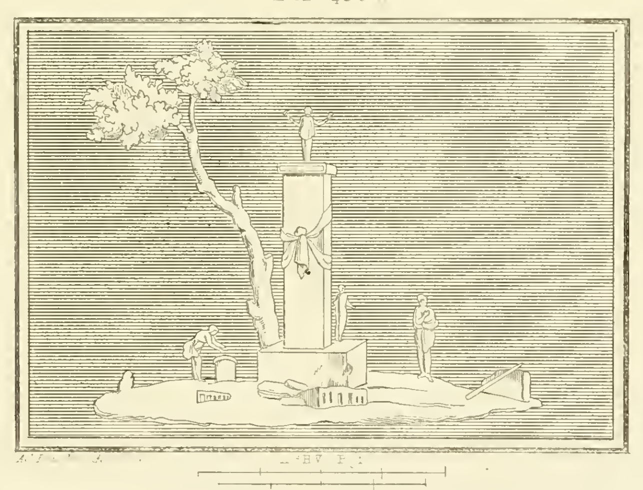
Sur le premier plan, une femme, dans l'eau jusqu'aux genoux et vêtue d'une tunique rougeâtre, prend la fuite, en levant les mains vers le ciel. Quelques critiques voient dans cette figure la mère d'Andromède, Cassiopée, qui en effet, comme constellation, est représentée les bras étendus (2). Selon d'autres, c'est une néréide qui s'enfuit épouvantée, soit par la tête de Méduse que Persée porte sur son bouclier, soit par la vue du monstre marin. Cette dernière opinion nous paraît la plus

(1) Ovid., *Met.*, IV, 672. (2) Germanic., Arat., *Phœnom.*

PEINTURES

Malerei





Perseus und Andromeda

PEINTURES

Maleri

5



6. P.°

admissible. La figure de Persée et presque entièrement effacée : on voit encore ses jambes à demi plongées dans les flots, son bras qui lève la terrible harpé, et une partie du bouclier auquel il a sans doute suspendu la tête de la Gorgone. A la vue de ce talisman, le monstre essaye de se détourner : mais il est trop tard ; déjà ses membres se sont roidis, et s'il reste encore du sang et de la vie dans quelque partie de son vaste corps, le glaive ira l'y chercher.

Le fond de la vignette est d'un rouge foncé : au milieu d'un petit tertre et près d'un arbre vert s'élève une tour ou un gros pilastre carré avec son piédestal, un sépulcre peut-être. Ce monument est entouré d'une bandelette blanche et porte une statue à son sommet : trois personnages sont diversement occupés autour de la base.

PLANCHE 5.

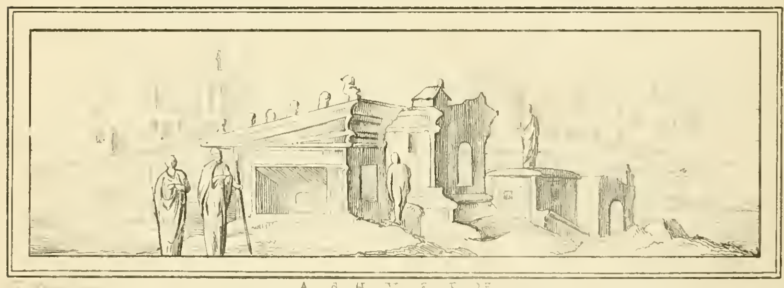
Sur le devant, un ruisseau coulant entre des rochers, puis un bœuf qui paît et un chien de garde qui aboie après le bœuf; plus loin, à droite, un banc sur lequel s'appuient deux bâtons; à gauche, une brebis blanche et une chèvre rousse. Au second plan, une petite enceinte circulaire percée de deux fenêtres et renfermant un bois sacré : sur ce petit mur, deux bâtons ou deux torches; plus au milieu, un haut piédestal; et sur ce piédestal

une statue de bronze, une Diane, reconnaissable à son carquois et à son croissant, et portant en main peut-être son arc, peut-être une palme, souvenir des souffrances de Latone au pied d'un palmier (1). Derrière la statue, deux pilastres, supportant une corniche avec deux vases de métal, et entre ces deux pilastres un arbre qui allonge devant et derrière la corniche deux grands bras chargés de rameaux et de feuillage. Au pied de l'arbre, sur un banc de rochers, la bergère qui garde le bœuf, le chien, la brebis, la chèvre, plus un autre bœuf, et une autre brebis, qui sont plus loin. Elle a de beaux et longs cheveux châtains, cette bergère, des cheveux qui, après avoir fait un gros nœud sur sa tête, flottent encore bien bas sur ses épaules : son vêtement de dessus est blanc et sa tunique rouge, et elle a en main un bâton recourbé, la houlette de ce temps-là. Au fond on voit un vieillard à demi couché et appuyé sur son coude droit : les critiques, qui savent tout, disent que le vieillard est le père de la bergère, et que ce vieillard regarde sa fille, laquelle regarde paître ses agneaux. Il semble plus naturel d'admettre que le peintre a voulu représenter le dieu des eaux qui occupent le devant du tableau : c'est bien là l'attitude que l'on prête aux Fleuves; et ainsi toute la scène serait entourée d'un côté par les eaux, comme elle l'est de l'autre par les rochers et les bois.

Voilà tout ce que contient ce petit tableau, qui vous

(1) Beger, *Thes. Brand.*, p. 504; Spanh. ad Callim., *Hymn, in Del.*, 210.

A. d' H. V. 2. P. 151.



A. d. H. V.

laisse je ne sais quelle impression de fraîcheur et de naïveté.

Beaucoup plus compliquée, plus bizarre, plus curieuse peut-être, la vignette a moins de mérite sous le rapport de l'art. C'est une chose assez étrange que ce grand *guttus*, ce vase à long bec, couronné de fleurs et placé sur une espèce de pont; plus étrange encore est cette petite statuette sur une table de pierre : serait-ce la déesse qui préside à ces étangs, une Juturne locale (1)? A quel peuple peuvent appartenir ces singuliers édifices, au milieu des marais et des grands roseaux? Mais tout cela sort peut-être de la seule imagination du peintre.

PLANCHE 6.

Au milieu d'un site des plus agrestes et de rochers en apparence inaccessibles, s'élève une petite fabrique assez agréable par son étrangeté même. L'assemblage d'un pilastre ionique et d'un pilier sans chapiteau, supportant une corniche et des rinceaux, s'y répète deux fois. C'est peut-être un sépulcre. On voit çà et là dans le paysage des bergers, des chèvres, des moutons, *lucos*, *nemora*, *colles ; templa*, *greges cum pastoribus* (2), comme les peignait un certain Ludius. A gauche, on remarque une statue grossièrement taillée, le pétasus en tête, une

(1) Virg., *Æn.*, XII, 138 et seqq. (2) Plin., XXXV, 10; Vitr., VII, 5.

bourse et un bâton dans les mains : c'est sans doute le Mercure des grandes routes, Ἑρμῆς ὅδιος (1). Mais ce qu'il y a de particulier, c'est que la statue se répète symétriquement en face d'elle-même. Le peintre a-t-il voulu figurer deux Mercures gardant les deux côtés d'une route? ou bien les anciens ont-ils connu le phénomène de la réflexion qui a lieu dans les brouillards des montagnes?

Parmi les édifices assez confusément dessinés que représente la vignette, on remarquera surtout celui dont le toit est placé de telle sorte que le côté forme la moitié d'un fronton avec sa double corniche, l'une inclinée, l'autre horizontale. Ce genre de construction paraît avoir été assez en usage chez les anciens, au moins à la campagne, et il ne faudrait plus négliger maintenant de lui accorder une place, si l'on avait à dessiner quelque ville ou quelque site dans un sujet antique.

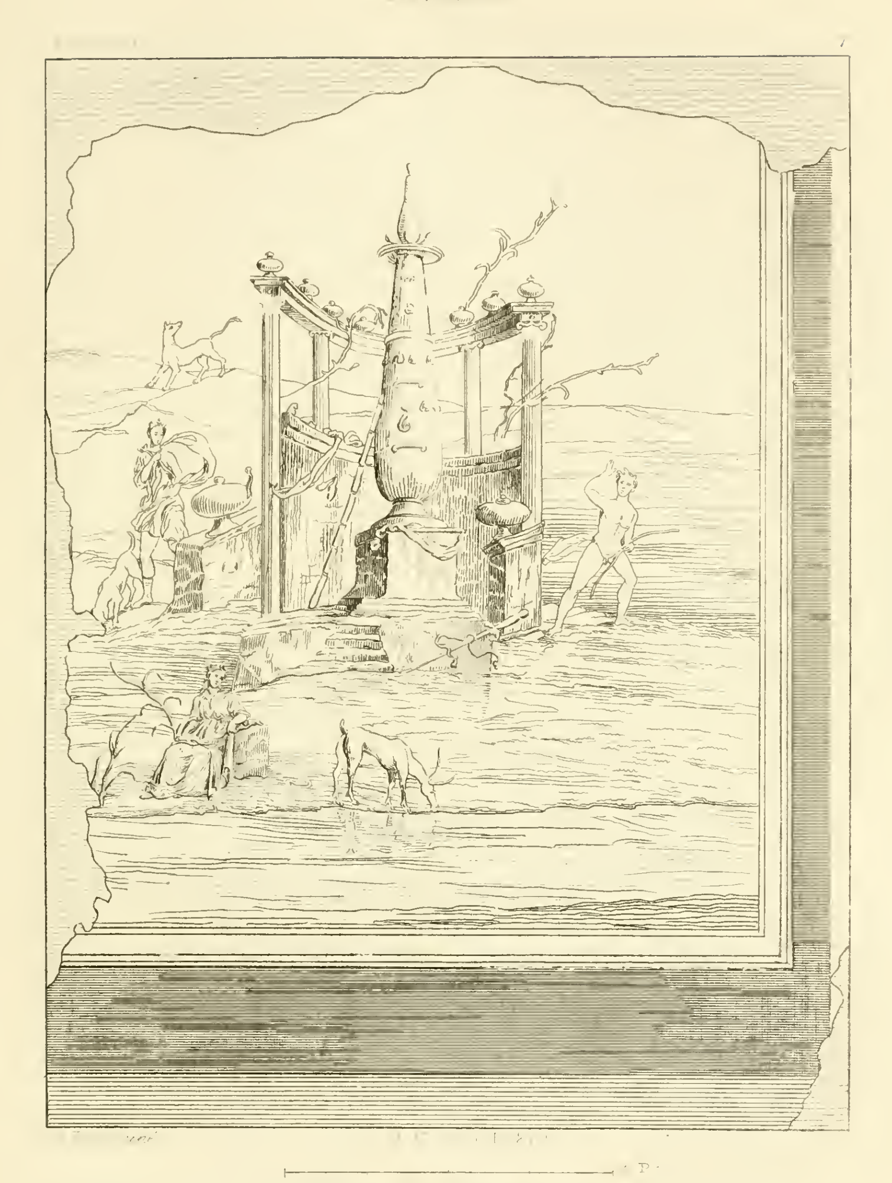
PLANCHE 7.

On conjecture, avec beaucoup de vraisemblance, que cette fresque monochrome, extrêmement curieuse, représente la fameuse pierre ou aiguille ronde, sous la figure de laquelle Vénus était adorée à Paphos, ville de l'île de Cypre.

(1) Gerald., *Syntagm.*, IX, p. 406.

PEINTURES

Malerei



Venus Tempel

Tous les témoignages se réunissent pour nous certifier que l'image de la déesse adorée chez les Paphiens n'avait pas une forme humaine, que c'était une pierre blanche pyramidale ou plutôt conique (1), une espèce d'ombilic ou de borne (2), enfin un corps rond, large à sa base, et s'élevant en une pointe aiguë (3). Ce simulacre se retrouve avec une forme toute semblable sur quelques médailles de Drusus, de Trajan, de Vespasien et de Titus (4) : et il ne faut pas oublier, en effet, que la première espérance que ce dernier empereur conçut d'obtenir la couronne lui fut donnée par l'oracle de Paphos (5).

Nous avons vu souvent, dans des sujets relatifs au culte de Vénus, un attribut porté par de petits Génies et ayant tout à fait la forme de cette pierre : il a été pris soit pour un flambeau, soit pour un sceptre, soit pour un flacon d'odeur; mais, en comparant ces peintures avec celle que nous avons maintenant sous les yeux, on ne peut douter que cet emblème ne fût une image en petit de la pierre paphienne (6).

Vénus n'était pas d'ailleurs la seule divinité que l'on adorât sous un pareil symbole. C'était aussi une pierre, cet Alaglabale ou Églibal, transporté d'Émesse à Rome par ordre de l'empereur, qui se fit le prêtre de cette di-

(1) Maxim. Tyr., *Diss.*, XXXVIII.
(2) Serv., *Æn.*, I, 724.
(3) Tacit., *Hist.*, II, 2.
(4) Spanh., *de V. et P. N.*, dissert. VIII.
(5) Sueton., *Tit.*, 2.
(6) Voy. Peintures, 2e sér., pl. 147.

vinité, et qui lui emprunta son nom hellénisé, Héliogabale (1). Apollon Carien à Mégare (2), Apollon ou Bacchus Agyiée (3), Jupiter Milichien et Diane Patrie (Ἄρτεμις πατρῷα) (4), l'Amour chez les Thespiens, la Cybèle de Pressinunte (5), Jupiter Ammon lui-même (6), les sept planètes près de Sparte (7), et enfin trente divinités à Phérès (8), n'étaient que des pierres plus ou moins dégrossies. Il faut pourtant se garder de les confondre avec les bétyles (βαίτυλοι), qui étaient tous de petite dimension et qui se composaient en général de pierres céraunniennes (9), c'est-à-dire de ce que nous appelons aujourd'hui des aérolithes.

La Vénus de Paphos était la Vénus Céleste ou Uranie; et l'on ne doit pas s'étonner de trouver son image, toute symbolique (10), couverte d'hiéroglyphes de différentes formes, que le genre de la peinture en camaïeu et les effets destructeurs du temps ne permettent plus de distinguer clairement. Cette masse, en forme de balustre, s'élève sur un piédestal carré, orné d'une bandelette; elle offre une bande saillante aux tiers de sa hauteur, et se termine par un disque épais surmonté encore d'une

(1) Hérodian., III, 3.
(2) Pausan., I, 44.
(3) Suid., s. v. Ἀγυιαί; Hellad. ap. Phot., *Cod.*, 279; et cæt. apud Beger., *Thes.*, *Br.*, t. III, p. 50.
(4) Pausan., II, 9.
(5) Tit. Liv., XXIX, 8.
(6) Q. Curt., IV, p. 82; Pausan., IV, 27.
(7) Pausan., III, 20.
(8) Id., VII, 22.
(9) *Mém. de l'Acad. des Inscr.*, tom. IX, dissert. 7; vid. et Comment. ad Minut. Fel.
(10) Philostr. in Apollon. Tyan., III, 58, et II, 24.

espèce de pomme de pin, de fleur en bouton, ou de flamme, accompagnée à sa base de trois petites pointes à peine visibles. Ces pointes sont sans doute les rayons qui couronnent le front d'Astarté, reine des cieux et dominatrice des étoiles (1). Ils sont au nombre de trois, soit par allusion aux trois Parques, la naissance, la vie et la mort, qui se réunissent dans la personnalité unique de Vénus (2), soit parce que les peuples primitifs, d'après les Égyptiens, divisaient l'année en trois saisons seulement, printemps, été et hiver (3).

Pour trouver la raison de la forme entière de ce symbole, quoique cette raison soit obscure, *et ratio in obscuro* (4), on se rappellera que le soleil représenté de même, est une flamme, un flambeau, une force de la nature qui aspire à s'élever; peut-être aussi ne devra-t-on pas perdre de vue le culte antique du symbole de la génération, τεκμήριον τῆς γονῆς, et l'usage établi à Paphos même, parmi les initiés, des représentations phalliques (5).

Cette espèce d'obélisque se trouve en plein air, entouré d'un demi-monoptère, formé par un mur à hauteur d'appui et par des colonnes ioniques que l'on aperçoit au nombre de quatre, une cinquième étant sans doute cachée par l'aiguille elle-même : ces colonnes supportent une corniche. De chaque côté de l'escalier, placé au mi-

(1) Seld., *de Diis Syr.*, II, 2 et 4.
(2) Voss., *Idol.*, II, 44.
(3) Averan., *de Mens Ægypt.*
(4) Tacit., *Hist.*, II, 2.
(5) Clément Alex., Προτρεπτ, p. 10.

lieu, un socle se prolonge en avant et supporte un vase : d'autres vases de la même forme sont rangés sur la corniche : ceux que l'on aperçoit sont au nombre de sept, et l'on peut supposer qu'il y en a deux qui ne sont point visibles. Tous ces vases peuvent être des cassolettes à encens, *κίχητοι* : on sait combien ce genre d'offrandes était agréable à la déesse, surtout dans sa chère Paphos,

> .... .. Ubi templum illi centumque Sabæo
> Thure calent aræ.

Peut-être aussi sont-ce des urnes funéraires, car le roi Cinyras et toute sa famille reposaient à Paphos dans le temple de Vénus (1).

Des rameaux de feuillage serpentent entre les colonnes; une bandelette s'attache à un des coins du mur, et un roseau à nœuds s'appuie sur la pyramide : les roseaux de Cypre étaient renommés (2), et une canne semblable était l'attribut des *æditui* ou gardiens des temples (3). L'édifice est entièrement entouré d'eau : ce qui indique bien certainement ce sanctuaire de Paphos, *circumfluum Paphi sacrarium* (4), ce *Palæpaphos*, où l'on croit que Vénus aborda en sortant du sein des flots (5).

Cette fabrique est sans doute la représentation approximative du temple même de Paphos, dans lequel

(1) Arnob., lib. VII.
(2) Plin., XXIV, 11, et XXXII, 10.
(3) Propert., *Eleg.*, IV, 7, 20; Petron., 98 et 134.
(4) Apul., *Metam.*, XI.
(5) Pompon. Mel., II, 7.

la pluie et l'humidité ne pénétraient jamais, dit-on, quoiqu'il fût à découvert (1). Les médailles nous en offrent une image toute pareille : c'est sur ce plan qu'il avait été d'abord construit par Aërias (à moins qu'Aërias ne soit un des noms de la déesse elle-même), et réédifié certainement par Cinyras, roi d'Assyrie (2).

Tout ce qui concerne le temple est incontestable; mais les personnages placés à l'entour offrent plus de difficulté. Cet homme nu, que l'on voit à droite, tenant un bâton ou un arc, l'autre main levée vers le ciel et le front orné de trois rayons ou d'un diadème à trois pointes, pourrait être Adonis, fils de Cinyra s et de Myrrha, premier roi de l'île de Cypre, et amant d'Astarté ou de la Vénus Tyrienne (3) : sa coiffure se rapportait, soit à l'épithète κεραστία, cornue (4), que l'on donnait à l'île de Cypre; soit au nom de ses habitants, les Cérastes (5); soit à la coiffure des Cypriens appelée Cittare, κίτταρις; soit enfin aux rayons du soleil qui est en même temps Osiris et Adonis. Une jeune femme, armée d'un dard, portant le carquois sur l'épaule, et accompagnée de deux chiens, se montre de l'autre côté : cette figure, qui est également couronnée de trois rayons, pourrait être Diane : elle fait un geste de menace; et Adonis, qui venait au temple de Vénus, paraît s'enfuir; parce que,

(1) Plin., II, 96; Tacit., *Hist.*, II, 2.
(2) Tacit., *loc. citat.*; Apollod., III.
(3) Cic., *de Nat. Deor.*, II, p. 82.
(4) Plin., V, 31; Tzetz. ad Lycophr. 447.
(5) Ovid., *Met.*, X, 220.

d'après quelques mythographes (1), ce fut Diane qui envoya le sanglier sous les coups duquel succomba l'amant de Vénus. Sur le devant du tableau on voit une jeune fille entourée de roseaux, appuyée sur une grande pierre, et assise au milieu d'une langue de terre entièrement séparée de celle qui porte le temple : auprès d'elle, un cerf qui boit indique que le courant qui l'entoure est une eau douce, sans doute celle du Bocarus ou du Sestrachus, dans les flots duquel Vénus se baignait avec Adonis (2). Cette dernière figure nous paraît être tout simplement une des nymphes du fleuve. Quelques critiques y voient une Myrrha; et pour eux, le glaive attaché au pied de l'autel de Vénus est l'épée dont Cinyras se servit pour tuer sa fille; d'autres veulent appliquer à ces trois personnages une fable moins connue, à savoir : les amours d'Adonis avec la nymphe Eurynome (3), la jalousie de Jupiter, qui fit périr Adonis et changea Eurynome en paon; et enfin, l'intervention de Diane, qui ressuscita le jeune chasseur, et qui rendit à la nymphe sa première forme. Ces mythes sont d'autant plus obscurs, qu'ils n'appartiennent pas à la mythologie grecque proprement dite, mais qu'ils se perden dans les origines orientales de toutes les fables.

(1) Apollod., III.
(2) Nonn., *Dionys.*, XIII, 459.
(3) Serv., *ad Ecl.*, X, 18.

F. 273



5 F. 13.

2. Pds

4. Po

PLANCHE 8.

Ce grand cadre est formé de deux colonnes vertes, cannelées, et séparées chacune en trois parties par deux anneaux : l'architrave qu'elles soutiennent est de marbre vert, et leur base commune est jaune. Dans ce paysage, où l'on voit sur le premier plan trois petites îles, les pêcheurs sont vêtus de blanc ; la statue que l'on aperçoit à gauche, à l'entrée d'un petit temple, porte un manteau bleu : c'est Amphitrite, ou Junon, ou Vénus, déesses qui commandent également aux flots ; le triton qui se trouve plus loin est d'un métal jaunâtre. Dans le fond on voit une barque verte et jaune avec des rames violettes ; à la proue se tient une figure vêtue de vert ; à la poupe, une autre figure habillée de rouge, et entre elles deux, un homme entièrement nu, tenant un bâton à la main : celui-ci est sans doute le *portisculus*, qui excite les rameurs en frappant de son bâton ceux qui se relâchent, les deux autres sont le *gubernator*, à la poupe, le *proreta*, à la proue : de ce dernier côté est l'acrostole avec ses deux boucliers (ἀσπίδες) ; l'aplustre à la poupe est dégarni des siens. Ce navire s'avance vers un rivage où s'élèvent des édifices, des portiques, des arbres, une colonne propre à servir de phare, et au fond un hermès : différents personnages vêtus de blanc, dont un porte une coiffure rouge, paraissent s'y promener.

Dans la vignette, quelques édifices forment un groupe un peu confus, mais jeté d'une manière pittoresque.

PLANCHE 9.

Cette figure d'Herculanum comprend deux sujets, deux cadres différents. Le bouclier avec la tête de Méduse est de couleur d'or, suspendu par une bandelette violette. Au milieu s'élève un chêne, au pied duquel se tient une hamadryade armée de la hache, non pas sans doute pour abattre le tronc auquel tient sa propre vie, mais pour le défendre, et peut-être pour en retrancher quelque branche inutile et gourmande. A partir de la ceinture, cette figure se termine dans le goût arabesque par des rinceaux qui s'allongent et s'enlacent de côté et d'autre. Deux petits palmiers s'élèvent à droite et à gauche.

Dans le petit cadre du bas est un paysage égyptien, curieux par les nombreux détails qu'il renferme. C'est d'abord un petit temple *in antis*, sans prostyle, flanqué de deux socles supportant deux crocodiles; on y arrive par cinq degrés droits, plus un circulaire pour faire le nombre pair de rigueur; les deux pilastres supportent un fronton arrondi, avec un buste au milieu et un serpent d'airain sur le faîte. Plus loin, une niche avec une idole égyptienne. Derrière, un autre édifice, sur la corniche

5me Serie



A d H V I P 25

DRYADE.

Dryade.



Ad. Bouchet sc.

A. d'H. V 1 P. 257.

6 Pouces

duquel est accroupi l'aboyeur Anubis, *latrator Anubis* (1). Enfin, un âne, portant des bouteilles de verre dans lesquelles on aperçoit une liqueur rouge, s'avance vers le rivage, et va se jeter dans la gueule d'un crocodile qui le guette : un paysan s'efforce en vain de retenir le roussin en le tirant par la queue : l'animal têtu n'en est que plus obstiné à courir à sa perte. C'est un petit apologue en action.

PLANCHE 10.

Pendant de la fresque précédente : encore un chêne et deux palmes, mais point d'hamadryade ; le chêne est d'une plus belle venue, et n'a point de branche qu'il faille retrancher : c'est sans doute la continuation du même précepte d'agriculture, mis en allégorie.

Le sujet du petit cadre est encore plus compliqué : ce sont des enceintes fortifiées et crénelées, une vaste citerne voûtée, une machine assez bizarre avec laquelle on tire de l'eau de cette citerne, et un homme qui, pour mouvoir la machine, est placé sous l'abri d'une grande draperie faite d'une quantité de morceaux de peau ou de feuilles de palmier (2), comme les travaillaient les *scénorrhaphes*, σκηνοῤῥάφοι : saint Paul exerça ce métier à Corinthe, dans la maison d'Aquila et de Priscilla (3). Cette tente est at-

(1) Virgil., *Æn.*, VIII, 698.
(2) Plin., XIII, 4.
(3) *Act. Apostol.*, XVIII.

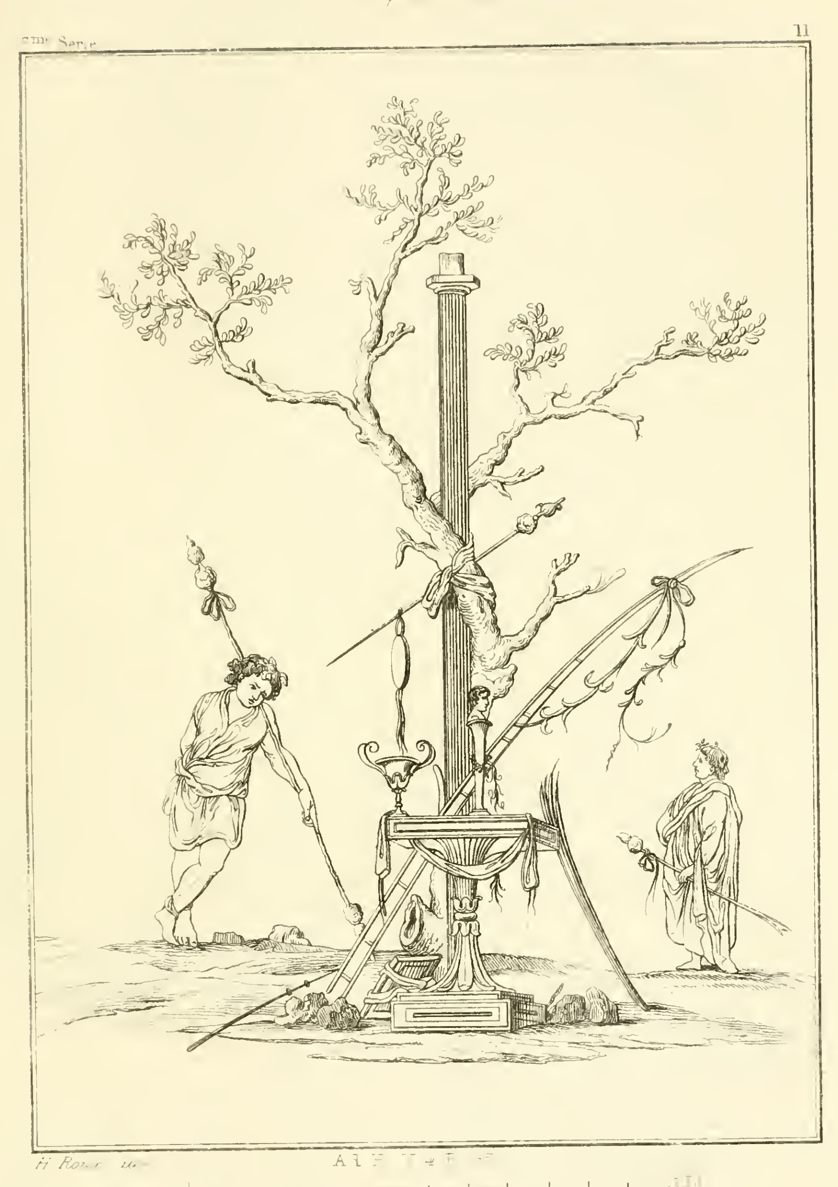
tachée à une grande croix; et Tertullien remarque avec raison que les païens, dans bien des circonstances, honoraient la croix sans se douter de ce qu'ils faisaient (1). Sur les différents plans se trouvent çà et là des tours rondes et carrées, comme on en voit dans les moindres hameaux d'Italie. Tout à fait à droite était un édifice qui a disparu en partie, mais dont un fragment laisse apercevoir une roue appartenant sans doute à quelque machine. La scène est animée par quelques paysans dont un, armé d'une lance, attaque un crocodile.

PLANCHE 11.

Tous les objets qui se groupent autour de cette svelte colonne cannelée appartiennent évidemment au culte du dieu du vin. Le thyrse et le tympanon ne laissent aucun doute à cet égard, et la colonne elle-même est une forme de Bacchus appelé Péricione et Agyée (Περικιόνιος Ἀγυιεύς) : les villageois honoraient ce dieu en plantant dans leur jardin une espèce de poteau (2). La colonne est ici pour la consécration, et l'autel pour les offrandes. L'objet qui surmonte la colonne est presque effacé; et en général cette fresque a beaucoup souffert, surtout quant à la couleur. Une bandelette réunit dans un même lien la colonne et un arbre, qui s'enlace, pour ainsi dire, autour d'elle. Il

(1) *Apol.*, XVI.

(2) Maxim. Tyr., *Serm.*, XXXVIII.



H Roux ...

CULTE DE BACCHUS.
Cultus des Bachus

est difficile de distinguer à quelle espèce appartient cet arbre : si c'est un ormeau, il peut encore être consacré à Bacchus, comme étant l'époux de la vigne. A Bacchus appartient encore cette échelle triangulaire, semblable à celle dont on se sert aujourd'hui pour la vendange dans quelques cantons de l'Italie. Sur l'autel, en forme de table (*mensula*), on voit un petit hermès : la tête de Bacchus, sous le nom de Bacchus Céphallène, était adorée à Méthymne (1) et à Delphes (2). Contre la même table, où l'on voit encore un vase et des bandelettes, s'appuie une palme, feuillage consacré à Isis, à Sérapis, et par conséquent à Bacchus (3). Par terre, il y a une baguette, un roseau à nœuds et un livre entouré de bandelettes. Les livres sacrés contenaient les prières dont les prêtres lisaient les paroles pour que les suppliants les répétassent mot pour mot, à haute voix; de là ces expressions : *Dictata verba* (4); *Dictat pia verba sacerdos* (5), et *Præire aliquem* ou *alicui*. Ainsi l'empereur Claude, après un tremblement de terre ou tout autre malheur public, venait devant les rostres, comme souverain pontife, intimer au peuple les prières que la multitude devait prononcer : *Pro rostris populo romano præibat* (6). Ce cahier, dans lequel il est bien fâcheux de ne pouvoir

(1) Œnom. apud Euseb., *Præp. evang.*, V, 36.
(2) Pausan., X, 19; vid. et Beger., *Thes. Brand.*, t. III, p. 239 et seqq.
(3) Apul., *Met.*, X et XI; Spanh., ad Callim., *Hymn. in Delph.*, 210.
(4) Juven., *Sat.*, VI, 391.
(5) Valer. Flacc., *Argon.*, I, 688.
(6) Sueton., *Claud.*, 22.

lire, renferme donc les *Indigitamenta* (1), le livre pontifical du culte de Bacchus.

PLANCHE 12.

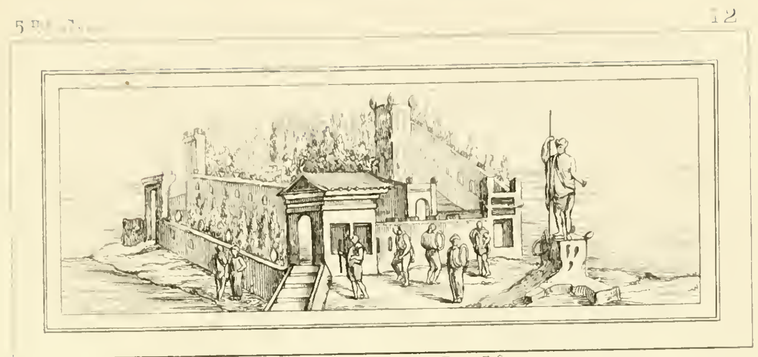
Ces trois petits paysages représentent des villas et des jardins entourés d'eau. Un de ces édifices, que l'on appelait prétoriens à cause de leur importance, est surmonté d'un dôme, et construit sur un massif soutenu par des espèces de contre-forts; d'autres sont entièrement sur pilotis. Les Romains avaient un goût prononcé pour ces sortes d'habitations semi-aquatiques, sans doute à cause de la fraîcheur qu'ils y trouvaient en été. Les écrivains de l'époque impériale sont remplis de déclamations contre ces jetées, ces endiguements, qui rétrécissent les mers et les lacs, et les disputent à leurs habitants naturels.

Contracta pisces æquora sentiunt :
Jactis in altum molibus (2).

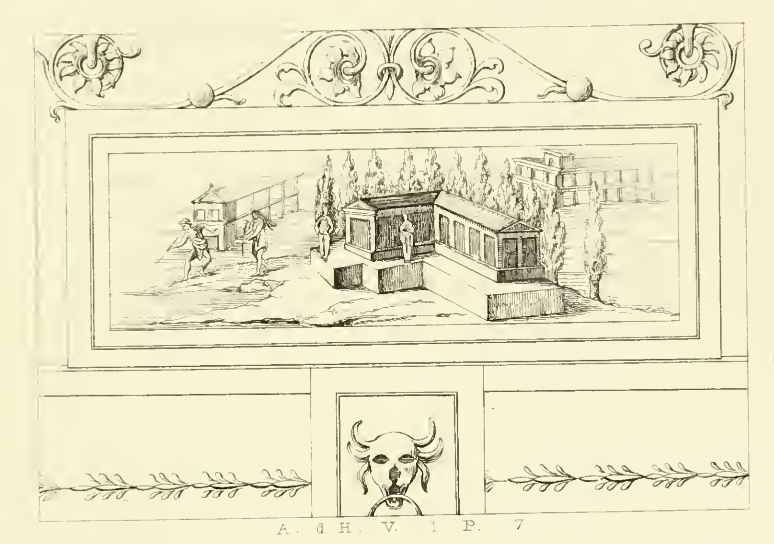
Les tours, que l'on remarque aussi dans tous les paysages d'Herculanum et de Pompéi, avaient offert des moyens de défense en temps de guerre; dans les époques de paix, elles servaient de granges ou de greniers, et

(1) Aul. Gell., XIII, 22.

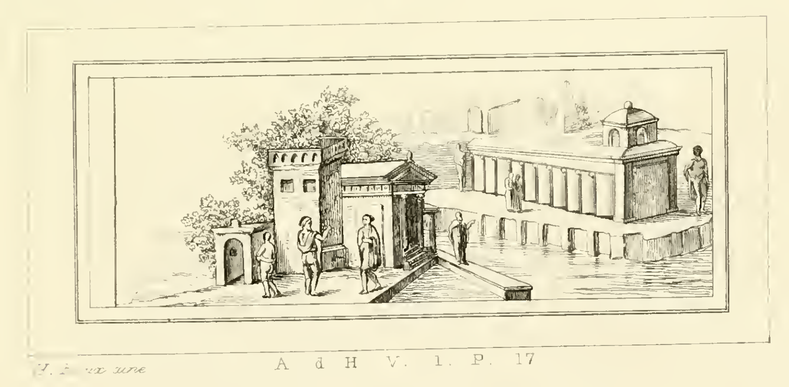
(2) Horat., *Carm.*, III, 2 et II, 18, vid. et Sen., *Cont.*, X, 5; Sueton., *Calig.*, 17; Sidon. Apoll., *Epist.*, 1, 5; Plin. jun., *Epist.*, V, 6.



A d H V 5 P. 104



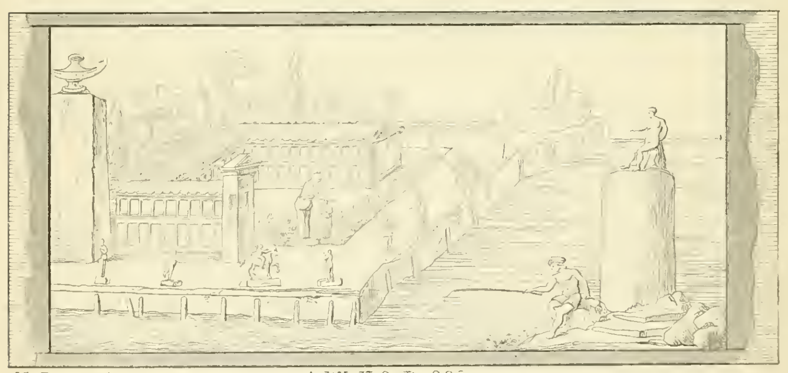
A. d H. V. 1 P. 7



A d H V. 1. P. 17

J. ... inc





H. Roux aîné. Ad'H. V. 2. P. 295.

6. P°.

elles étaient très-propres à cet emploi, car, selon les préceptes des agronomes, les fenêtres étaient percées au nord, et on y montait à l'aide d'échelles (1).

Le dieu que l'on voit sur ce haut piédestal peut être un Hercule, comme celui qui était placé dans le port de Sorrente (2), ou un dieu de la mer, tel que Glaucus, Palémon, Neptune lui-même.

Ces personnages, occupés dans les diverses dépendances des métairies, sont sans doute les esclaves des fermiers; quelques-uns portent des caleçons, genre de vêtement que l'on croyait n'avoir été adopté que beaucoup plus tard par les Romains, et qui fut prohibé dans la ville par Honorius (3). Il demeure prouvé maintenant que les paysans de la Campanie s'en servaient dès le temps de Titus, et même auparavant.

Les rinceaux et les ornements qui encadrent le paysage du milieu sont d'un goût assez remarquable; on observera surtout ce bucrane tenant un anneau entre ses dents : c'est la tête d'un animal à quatre cornes ou même à six cornes.

PLANCHE 13.

C'est un tableau bien curieux que celui d'un port antique peint par un artiste ancien : l'absence de monu-

(1) Colum., I, 6.

(2) Stat., *Sylv.*

(3) *Cod. Theod.*, L, 2, *de Habitu quo uti oport. int. Urb.*, et ibi Gothofred.

ments aussi authentiques a dû se faire sentir longtemps d'une manière pénible aux peintres modernes qui travaillaient avec quelque conscience, et qui se voyaient tous les jours dans la nécessité d'imaginer, de créer des vues d'objets sur lesquels ils n'avaient en réalité aucune notion positive. Cet embarras a cessé du moins quant au point particulier qui nous occupe, depuis que les fouilles de Gragnano nous ont livré cette belle fresque. Elle serait, à la vérité, plus précieuse encore, si le moindre indice pouvait révéler en elle la représentation exacte de quelque port particulièrement célèbre dans l'antiquité : les conjectures des critiques se sont portées alternativement sur Ostie (1), ou sur un port du golfe de Naples (2); mais toutes nos recherches à cet égard n'ont produit que l'incertitude.

Sur le premier plan, au sommet d'un écueil, se trouve une tour en ruine qui pouvait servir de phare : des barques vont de cet écueil à la ville, dont on voit la porte s'ouvrir sur une promenade entourée de portiques. Plus loin se développe le port lui-même, formant un demi-cercle terminé par deux môles, ou *progressus* (3), jetés sur de grandes arches, et destinés sans doute à briser l'impétuosité des flots. Chacune de ces deux jetées soutient un arc de triomphe ou une porte de pur ornement, surmontée de tritons qui sonnent de la conque, et

(1) *Vet. Lat.*, XI, 2.
(2) Strab., V, p. 376 et seqq.
(3) Vitruv., V, 12.

de monstres marins de diverses espèces. Tout l'arc du port est décoré de hauts pilastres portant des statues, dont la première est un Priape. Ce dieu était en effet le gardien et le protecteur des ports, et on l'appelait Λιμενίτης Λιμένων δαίμων, etc. (1). Les autres sont sans doute Mercure, comme dieu du commerce; Diane Liménésienne (2), et Vénus Philormistère (3). Ce genre de décoration donne aux villes antiques une physionomie toute particulière; il varie et coupe ces lignes horizontales et ces terrasses plates que l'on a seules figurées jusqu'ici, quand toutefois on ne s'est point avisé d'y mettre des flèches ou des dômes modernes.

Au fond, on aperçoit un temple, probablement hexastyle, dont le fronton est remarquable en ce qu'il porte sur trois petites arcades; et plus loin encore sont des portiques, des forums, des tours crénelées, un peuple d'édifices publics et privés. En face du port on remarque une citadelle imposante, assise probablement sur une île, et enfin, entre le port et la citadelle, quatre navires couverts d'une espèce de tente, *Cilicia vela* (4), comme en avaient les vaisseaux de commerce non pontés, afin de garantir les marchandises. Un vieillard, courbé sur son bâton, descend le long du pont, appelé ἀποβάθρα, qui est jeté entre un de ces navires et le rivage (5).

(1) *Anthol.*, I, 56, 4 ad 12.
(2) Call., *Hymn. in Dian.*, 39 et 259.
(3) *Anthol.*, I, 31 5.
(4) Veget., *de Re milit.*, IV, 3; Varr., *de R. R.*, II, 11 12; Virg., *Georg.*, III., 313.
(5) Jungerm. ad Pol., I, segm. 93; Long., *Pastor.*, 2.

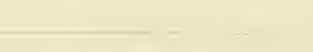
Il y a quelques fautes de perspective dans ce dessin, qui est vu d'en haut, et dans le genre de ce qu'on appelle la perspective cavalière : il est évident, par exemple, que les colonnes et les statues ne diminuent pas assez de grandeur, à mesure qu'elles se posent sur des plans plus reculés : mais ces fautes mêmes sont peut-être avantageuses, en ce qu'elles nous donnent une idée bien distincte des objets les plus éloignés. Si ce morceau a déjà quelque prix comme œuvre d'art, il en a beaucoup plus comme document, comme monument historique.

Dans le petit cadre, la statue assise sur ce grand socle cylindrique, armée d'une massue et couronnée de rayons, doit être Hercule, que l'on confond avec le Soleil (1), ou Jupiter Liménoscope (2) : car Jupiter porte quelquefois la massue. La magnifique villa, composée d'un corps de logis et de deux ailes, avec deux étages ornés de colonnes, appartient au genre d'édifices qu'on appelait *trichora*, τρίχωρα. Peut-être est-ce un gymnase : car, des statues qui décorent le quai, deux sont équestres ; une autre offre l'attitude d'un coureur (3) ; et au milieu on voit une femme, les mains appuyées sur la tête d'un enfant, comme Ino avec son fils Mélicerte, en l'honneur de qui furent institués les jeux Isthmiques (4).

(1) Alexand., *Tabul. Heliac.*; Cuper in Harpocr., p. 56.
(2) Callim.
(3) Vitruv., V, 1, et 11; VII, 5.
(4) Pausan., 1, 44; II, 1 et 2.

Roux aîné

A. d'H. V. I. P. 243.



Landschaft.

PLANCHE 14.

Ce paysage l'emporte sur les précédents par la correction du dessin et l'effet général de la peinture. Sur le premier plan se trouve un rivage où l'on voit, à gauche, un petit édifice carré, adossé à quelques arbres, et en avant duquel s'élève un poteau, peut-être destiné à supporter un phare ; au pied de ce poteau est un homme tourné vers la mer. Vers l'autre côté du cadre était un second édifice, entouré d'arbustes et de rochers, qui nous aurait peut-être fourni quelque lumière sur le lieu de la scène, si cette partie du tableau n'était point détruite presque tout entière. Quel que soit ce rivage, c'est là que viennent aborder quatre vaisseaux qui paraissent chargés de troupes, de marchandises, et sans doute de butin, puisque celui qui marche le premier porte le symbole d'une expédition heureuse, une branche de laurier ou une palme à la poupe (1). Ces vaisseaux paraissent n'avoir qu'un seul rang de rames, de quelque manière que l'on entende cette expression. Leurs proues ont la forme d'un visage humain ou celle de la tête d'un animal monstrueux : ces emblèmes servaient à reconnaître les vaisseaux dans une flotte, et correspondaient au nom qui leur était imposé, le Taureau, le Chevreau, le Bélier, etc. Ainsi, on voit dans la flotte

(1) Scheffer., *de Milit. nav.*, IV, 2.

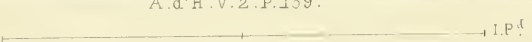
d'Énée la Pistrix, la Chimère, la Scylla, le Centaure, le Tigre et le Triton (1). Peu de critiques et d'artistes ont cru cependant que la forme de l'animal fût aussi marquée qu'on la voit ici. Il ne faut pas d'ailleurs confondre cette forme et ce nom du vaisseau, παράσημον, avec ce qu'on appelait la *tutelle*, c'est-à-dire la divinité sous la protection de laquelle il était placé : l'image de cette divinité était sculptée à la poupe. C'était une Minerve pour le vaisseau d'Ovide, qu'on appelait le Casque (2) ; c'était une Vénus pour le navire de Pâris (3). Le premier navire a un éperon, un rostre bien apparent, au front de l'animal : en outre, on voit s'élever au-dessus de ce rostre un col d'oie ou de cygne ; c'est ce que l'on appelait le chénisque : et on le plaçait là comme un augure favorable. Les barrières que l'on voit sur les flancs du navire, et qui répondent à notre bastingage, s'appelaient le mur, τεῖχος : on les recouvrait de peaux ; elles sont, en outre, garnies des boucliers des soldats qui montent le navire.

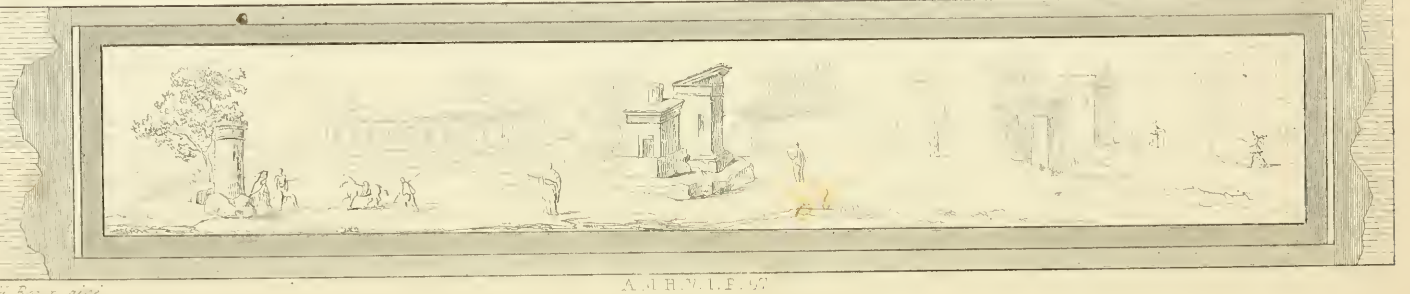
Le dernier plan du tableau offre une plage, remarquable par le nombre d'édifices et de fabriques élégantes dont elle est couverte : c'est peut-être la riche contrée que les quatre navires viennent de dépouiller. Ces tours, sur les sommets les plus élevés, sont destinées sans doute aux feux de signaux, *ignes prænuntiativi* : les Grecs appelaient ces édifices φρυκτώρια.

(1) Virg., *Æn.*, V et X.
(2) Ovid, *Trist.*
(3) Potter., III, 15.



A.d'H.V.2.P.139.





A.d'H.V.1.P.97

1 Pd

Roux aîné.









PLANCHE 15.

Comme la plupart des paysages qui remplissent les planches de cette série, ces deux vues de campagnes ornées d'édifices ne demandent point de description, et ne donnent lieu à aucune recherche ou discussion, soit esthétique, soit archéologique. Qu'y pourrions-nous remarquer? Un toit de pavillon presque chinois, et que l'on ne s'attendait point à trouver ici? puis quelques fautes de perspective, auxquelles on doit commencer à s'accoutumer? Passons.

PLANCHE 16.

Ces constructions bizarres sont dues sans doute au caprice du peintre. La première a des galeries couvertes ou *cryptoportiques* (1), et des terrasses en plein air ou *hypœthres* (2), ces deux promenades si chères aux anciens; on y voit encore des bosquets de peupliers et de cyprès : le tout, dans une petite île, sur un rocher de laquelle s'élèvent deux de ces poutres auxquelles on attachait les navires, et qu'on appelait *tonsillæ* (3). Dans le lointain, à droite, descend une galerie qui ressemble à

(1) Plin. jun., *Epist.*, II, 17.
(2) Vitruv., V, 31.
(3) Fest., s. v. *Tonsilla.*

nos montagnes russes; à gauche, un édifice à quatre étages rappelle le *Septizonium* de Rome (1), et toutes ces constructions, menaçantes pour la sûreté publique, qui firent limiter à 70 et 60 pieds la hauteur des bâtiments (2).

Dans la seconde peinture, qui est assez grossière, on voit, près d'un temple ionique de Diane, décoré d'un large croissant, une femme nue qui offre une libation sur un autel, devant un hermès informe, tandis qu'un homme, entièrement vêtu, et coiffé d'un chapeau, joue de la double flûte. Il y a encore un autre homme au pied d'un arbre, et, dans une partie presque effacée, une seconde femme nue. Les sacrifices qui pouvaient être offerts par des personnes nues étaient ceux des lupercales (3) et ceux de Belphégor ou de Priape (4). Le peintre a peut-être voulu indiquer simplement des nymphes qui viennent se mêler aux jeux des bergers.

PLANCHE 17.

Ces deux peintures sont remarquables par l'absurdité et la contradiction de la perspective : elles rappellent la fameuse estampe dans laquelle Hogarth s'est plu à violer bouffonnement toutes les règles mathématiques de l'art

(1) Suet., *Tit.*, 1, Minut., *de Sepulc.*, sect. II.

(2) Aurel. Vict., VIII, § 13; Lips. ad Tacit., *Ann.*, XV, 43.

(3) Ovid., *Fast.*, II, 358 et 359.

(4) Braun., *de Vest. hebr.*, I, 1, § 4; Voss., *Idol.*, II, 7; Maimon. *de Idol.*, III, 2 et 7.

PEINTURES.

Malèri.



A d'H V 2 P 285.



A d'H V 5 P 7

} 4 P°

PEINTURES

Mobili.



A. d'H. V. 2. P. 28.



H. Roux sc. A. d'H. V. 1. P. 27.

3 P.^o

6 P.^o

du dessin. On observera seulement, dans la première, deux jolies figures de femmes nues, portant un paquet sur leur tête, peut-être des baigneuses ou des laveuses : quelques critiques pensent que ce sont des statues de nymphes. Dans l'autre cadre, on remarquera la base de ces tours ou de ces maisons faite en attieurge, c'est-à-dire en pente : cette pratique devait donner une grande solidité aux édifices rustiques.

PLANCHE 18.

Cette espèce de rotonde à deux étages, que l'on voit au milieu du cadre rond, est peut-être un temple, mais plus vraisemblablement un mausolée. L'image d'un dauphin qui s'élève sur le rivage rappelle le dauphin de bronze qu'on voyait en Élide, au lieu même où se célébraient les jeux Olympiques (1). Le dauphin qui avait sauvé Télémaque était sculpté sur le bouclier d'Ulysse (2), et par suite ce poisson était aussi le symbole de la ville de Tarente.

Dans le second paysage, on remarquera l'espèce de tente ou de hangar qui abrite la terrasse d'une tour.

(1) Paus., VI, 20.
(2) Beger., *Tes. Brand.*, p. 40 et 323.

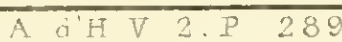
PLANCHE 19.

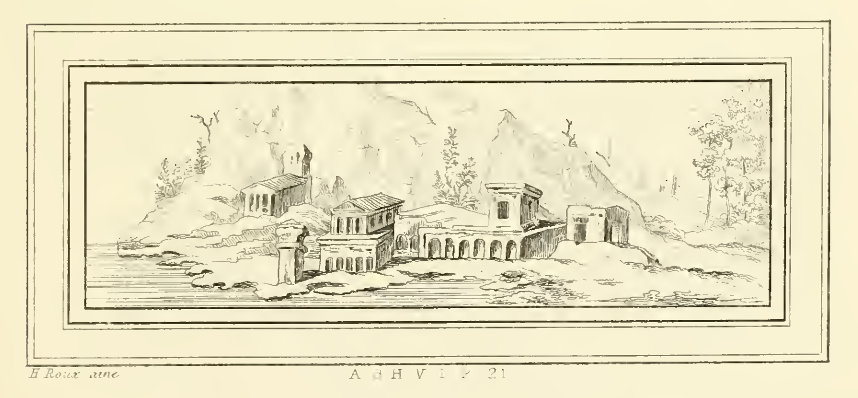
Ce cadre rond fait le pendant de celui de la planche précédente. Les deux petits temples ont quelque chose d'étrange : la *cornucopia* qui surmonte leur fronton indique sans doute la fertilité du pays que le peintre a voulu représenter. L'espèce de perche dressée devant la porte d'un de ces temples paraît être un mât de vaisseau avec le disque qui servait de gabie ou de hune : peut-être est-il ici simplement comme un observatoire pour voir arriver les vaisseaux ; mais il est bon de remarquer qu'on plantait un mât pareil devant le cénotaphe de ceux qui étaient morts loin de leur patrie. En conséquence, les deux petits édifices seraient deux chapelles sépulcrales. Du reste, cette petite fabrique est fort habilement agencée.

PLANCHE 20.

On voit ici la mer, divisée en différents compartiments par des cloisons et des pilotis qui supportent des édifices, et jusqu'à des tours, dont deux sont jointes entre elles par un pont d'une seule arche, d'une grande hardiesse. Nous avons déjà parlé du luxe que déployaient les anciens dans leurs constructions sur le bord de la mer. Lucullus faisait percer une montagne pour introduire un




A d'H V 2. P 289



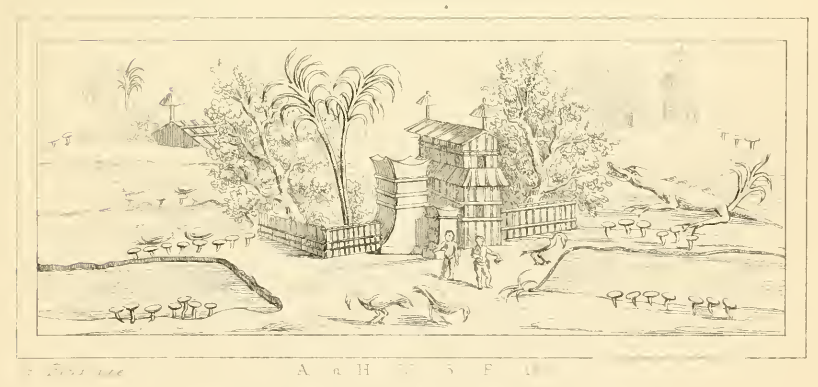
H Roux aîné

A d H V 1 P 21

16

PEINTURES

Malerei



Euripe et des mers tout entières dans ses domaines (1); ses piscines maritimes, endroits où il gardait et nourrissait du poisson de mer, recevaient et rendaient tour à tour les ondes salées (2). On peut présumer que la peinture nous offre ici l'image d'un de ces vastes établissements où les anciens pratiquaient en grand l'art, inconnu aux Européens modernes et conservé par les Chinois seuls, de parquer et d'engraisser le poisson de mer. Par devant, on voit un petit temple tétrastyle; et, sur un socle élevé, la statue d'un homme coiffé d'un large pétasus et tenant une patère de la main gauche : comme la patère d'Ulysse se voyait encore, au commencement de notre ère, dans le temple de Minerve, à Circéi (3), on en a conclu, un peu hardiment, que cette statue représentait Ulysse sacrifiant à Minerve.

La petite vignette offre une vue bien curieuse des marais des bords du Nil : les maisons égyptiennes, bâties de roseaux, offrent beaucoup de ressemblance avec les édifices des Chinois, particularité qui peut réveiller un paradoxe célèbre. L'ibis au bec recourbé, le crocodile, les canards, peuplent ces marécages : on y remarque une multitude de grands champignons, ou peut-être de feuilles et de fleurs de lotus.

(1) Plin., XI, 54.
(2) Varr., *de R. R.*, III, 17.
(3) Paus., VIII, 4.

PLANCHE 21.

Il y a, dans ces cinq paysages, peu de choses remarquables dont nous n'ayons déjà parlé. Le temple au fronton triangulaire rectangle; la jetée qui, décorée de statues et d'arcs de triomphe, avance ses six arches dans la mer, pour protéger une rade ou simplement pour offrir un lieu de fastueuse promenade; la tente suspendue à une espèce de croix : tous ces détails, en un mot, ont déjà figuré dans les petites compositions que nous avons examinées. Le cinquième cadre, dont le fond est obscur, offre seul quelques particularités nouvelles : ces draperies croisées sur les flancs de la tour font voir jusqu'où allait, chez les anciens, l'usage de ce que nous appelons des bandelettes, employées comme décoration religieuse : la statue de Neptune avec le trident est curieuse par sa position bizarre. Cette peinture n'est point monochrome, et les arbres y sont peints avec les couleurs naturelles.

PLANCHE 22.

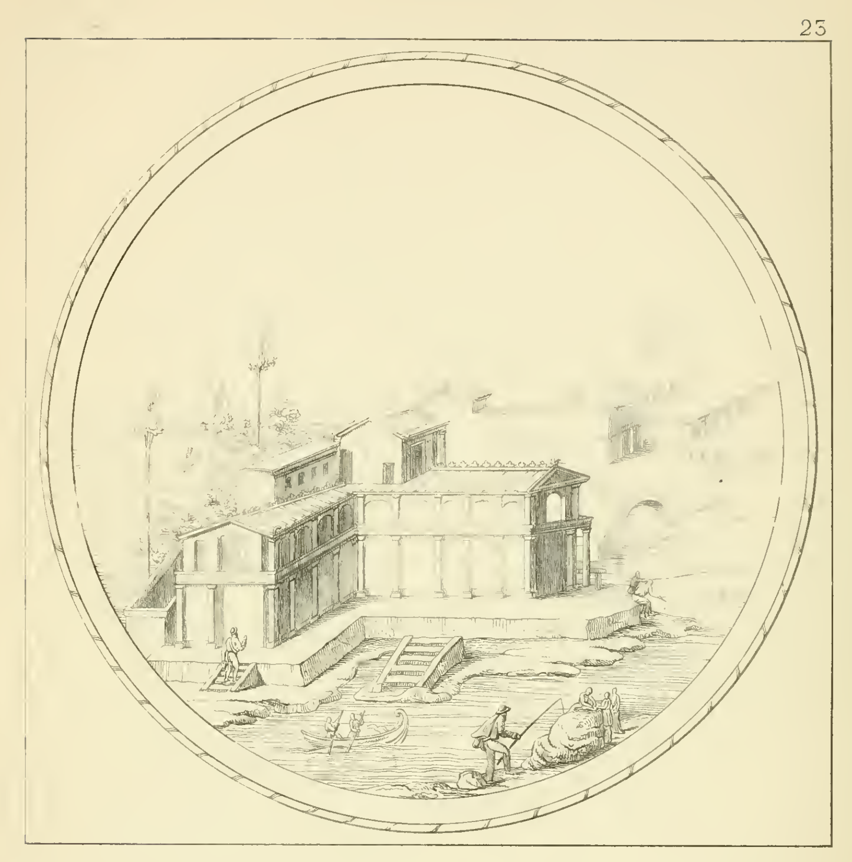
Encore de grandes constructions maritimes, et sur le devant, des tours dont les créneaux ont une forme de pyramide renversée, rarement reproduite par les artistes modernes, bien qu'elle paraisse fréquemment employée

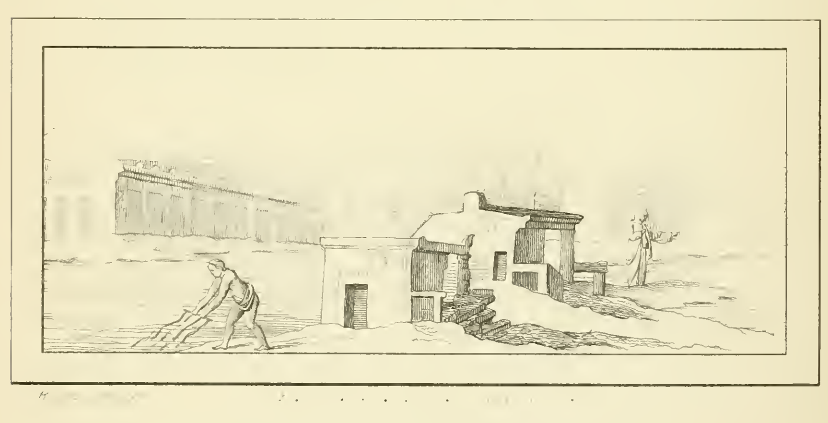
Pitture





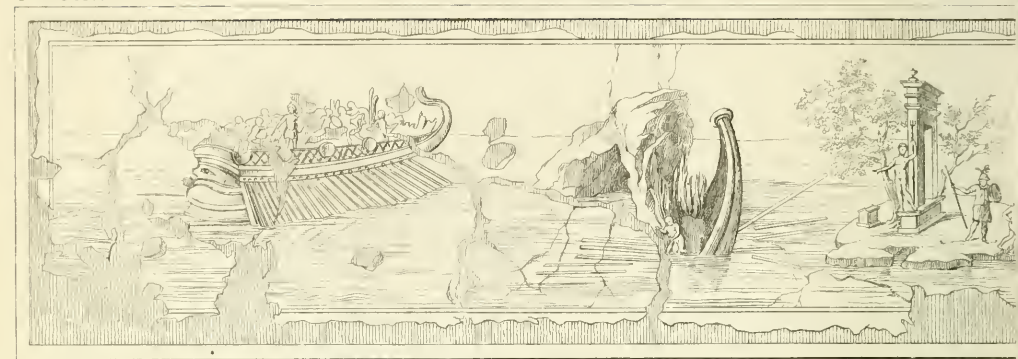
H. Roux ainé. A. d'H. V. 2 P. 281. V. 1 P. 189.





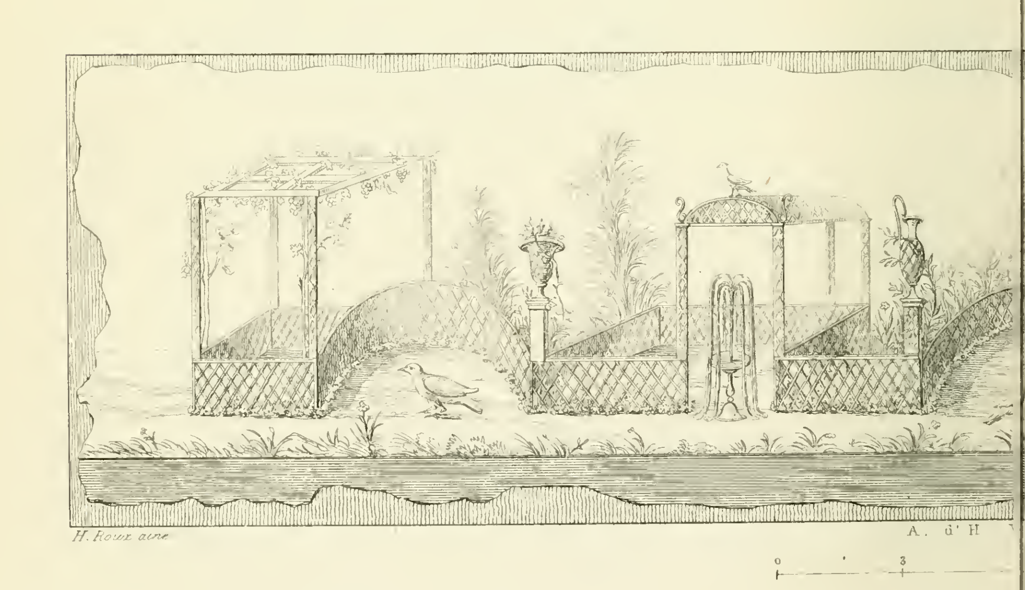
3. P.º

5me Serie



COMBAT

See



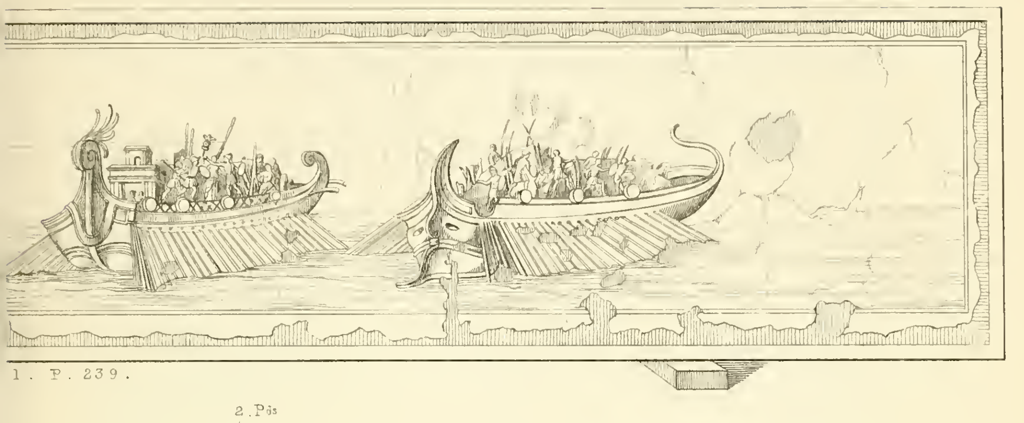
JARDIN OU

Garten od

RES.

...rei.

24.25

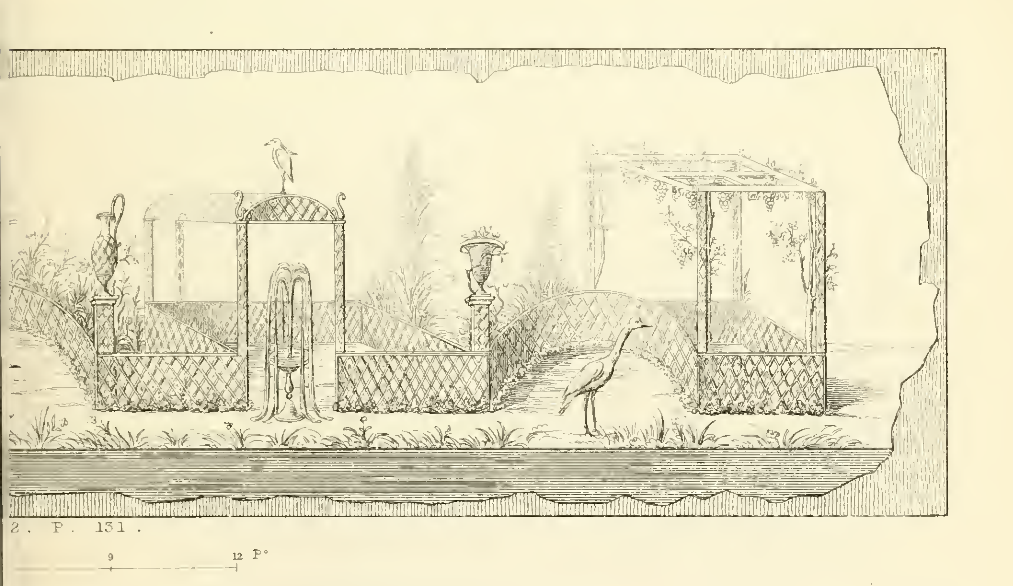


1. P. 239.

2. Pds

NAVAL.

...fen



2. P. 131.

9 12 P°

...IRIDARIUM

Viridarium.

chez les anciens ; tout à fait sur le premier plan, un sacellum dont le prostyle n'a que deux colonnes; devant le temple, un chien avec un collier, *millus* ou *melium* (1) : cet animal, dont la tête est tout à fait hors de proportion avec son corps, paraît être le gardien de l'édifice sacré.

PLANCHE 23.

Ces bâtiments, d'une construction assez compliquée, paraissent former la *villa pseudo-urbana* décrite par Vitruve (2). Elle a deux étages comme la villa toscane de Pline, qui peut regarder ses jardins d'en haut et d'en bas : *Alia viridia superioribus inferioribusque fenestris suscipit, despicitque* (3). Les salles à manger *cœnationes*, étaient à l'étage supérieur.

PLANCHE 24.

Quoique le talent du peintre soit peu remarquable, et que la couleur ait souffert beaucoup des injures du temps cette fresque n'en est pas moins curieuse à cause de l'importance du sujet. C'est un double combat naval. D'un côté, les deux vaisseaux manœuvrent pour s'approcher

(1) Varr., *de R. R.*, II, 9. vid. et Ulpian., L. 13, *de Usufr.*
(2) *De Archit.*, VI, 8, et V, 11 ;
(3) Plin. jun., *Epist.*, V, 6.

proue contre poupe, et les guerriers s'apprêtent tumultueusement à en venir aux mains. De l'autre, la victoire s'est déjà prononcée, et l'un des deux navires, brisé sur un rocher et incendié, coule à fond. Un personnage à demi nu, une femme, s'échappe seule du sein des flammes. Un îlot sépare les deux actions : on y voit une petite fabrique avec une statue de Neptune, et deux guerriers qui, peut-être sortis du navire submergé, cherchent à gagner l'autre vaisseau de leur parti.

Malheureusement, vu l'indécision de la peinture et le mauvais état où elle se trouve, on ne peut guère tirer de ce monument de nouveaux indices propres à éclaircir la question tant controversée des rangs de rames des vaisseaux anciens. Nous ne nous prononcerons donc ici, ni pour ceux qui croient que les birèmes, trirèmes, etc., avaient plusieurs rangs de rames superposés perpendiculairement, triangulairement ou diagonalement; ni pour ceux qui pensent que, cette disposition étant mécaniquement impossible, il faut entendre par le nombre de rangs de rames le nombre de rameurs à chaque rame, ou le nombre de bancs de rameurs du vaisseau. Nous laisserons la question où l'ont amenée les trirèmes de la colonne Trajane et des médailles, et les traités *ex professo* sur cette matière (1).

(1) Montfauc., tom. IV, part. II, lib. II, 4 et 11, tab. 136, 137 et 138. Desland., *Essai sur la marine des anciens;* Zeno, Annot. in Fontan., *Eloquenz. Ital.*, tom. I, p. 42, n° 6; vid. et Voss., Meibom., Scheffer., Palmier., Fabrett., etc.

Nous ferons seulement remarquer que, dans deux de nos navires, des ouvertures pour les rames, τρήματα, τρυπήματα, ὀφθαλμοί, ἔγκωπα, semblent être indiquées au-dessus des rames qui fonctionnent réellement : la position de ces trous est-elle perpendiculaire ou oblique, c'est ce que l'on ne peut décider; mais il y a là un certain indice en faveur de ceux qui veulent plusieurs rangs de rames effectifs : car on sait que pour combattre on enlevait généralement le premier rang de rames, lequel ne servait que pour la course (1).

Des particularités intéressantes de notre peinture sont encore les boucliers qui garnissent les flancs du navire : on ne les y plaçait le plus souvent que pour le combat (2). On peut observer aussi l'existence du pont, κατάφραγμα, qui couvre les rameurs : on remarque les machines et les armes des combattants, une tour à la poupe d'un vaisseau, ses deux longs éperons à la proue, l'enseigne qui porte l'aigle romaine; puis un petit pavillon, et, près de ce pavillon, une femme. Mais rien de tout cela n'indique positivement ni Actium, ni le combat du cap Pélore entre Sextus Pompée et Agrippa, ni aucune autre des batailles navales que l'histoire a célébrées.

(1) Plut., *Anton.*

(2) Id., *Lysan.*

PLANCHE 25.

Voilà un de ces jardins, tracés au compas et au cordeau, qui plaisaient aux Romains comme à nos pères. On les formait d'arbustes taillés avec le ciseau et de treillis verts presque aussi nombreux que les arbustes. L'art de les orner avait ses règles et s'appelait *ars topiaria* (1) ou *topia* (2). Pline le Jeune nous a laissé la description d'un jardinet de ce genre-là, où il y avait des chasseurs, des chiens et des lièvres, que Phidias lui pardonne! le tout taillé en buis. On trouvait toutes ces choses fort belles; et l'amateur qui ne pouvait les avoir en réalité les faisait peindre sur les murs de son enclos, qu'il appelait alors son *viridarium*. Dans ces décorations, l'amour de la symétrie était poussé à tel point, que le peintre, ayant à représenter quelques oiseaux, les a placés symétriquement et se faisant pendant les uns aux autres dans les hémicycles et sur les berceaux. Il y avait dans le goût romain quelque chose du siècle de Louis XIV; mais l'art grec, grâces en soient rendues à tous les dieux d'Athènes et d'Ionie! l'art grec n'a jamais produit rien de pareil.

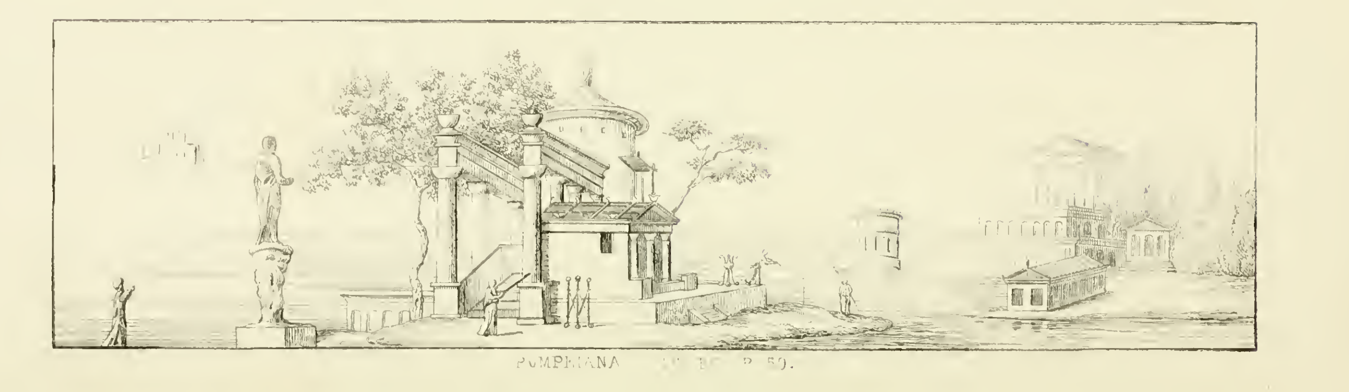
(1) Plin., XXXV, 10.

(2) Vitruv., VII, 5.

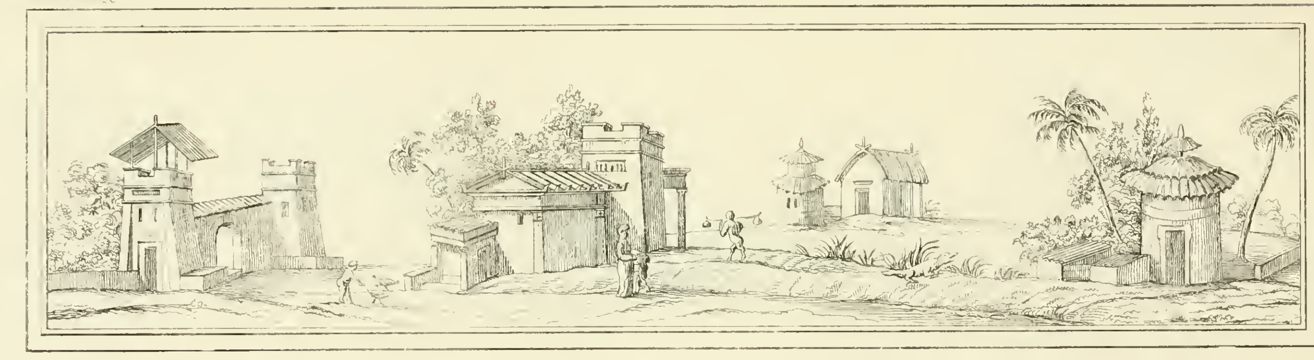
PEINTURE

[illegible]





POMPEIANA [illegible] P. 59.





H. [illegible] POMPEI [illegible]

PLANCHE 26.

Nous avons parlé ailleurs, fort au long, des Pygmées et de leurs combats contre les grues : on voit ici un de ces nains qui sort sain et sauf d'une lutte plus inégale contre un crocodile, mais en abandonnant au monstre un de ses compagnons. D'autres Pygmées assistent d'un air assez indifférent à cette scène tragique. A droite et à gauche, on voit des édifices proportionnés à la taille du peuple du pays; et, parmi ces édifices, on remarque un temple tétrastyle, avec un fronton rond, flanqué de deux sphinx égyptiens.

L'autre partie de la planche représente des fabriques pittoresques, parmi lesquelles se trouve une double colonnade qui se prolonge en avant, et dont on s'expliquerait difficilement l'usage si l'on ne savait que les anciens peuples de l'Italie, comme les habitants actuels de ce pays, se servaient de pareils portiques en place de treilles pour y attacher des vignes. Dans le fond on voit la mer, et sur le rivage une statue.

PLANCHE 27.

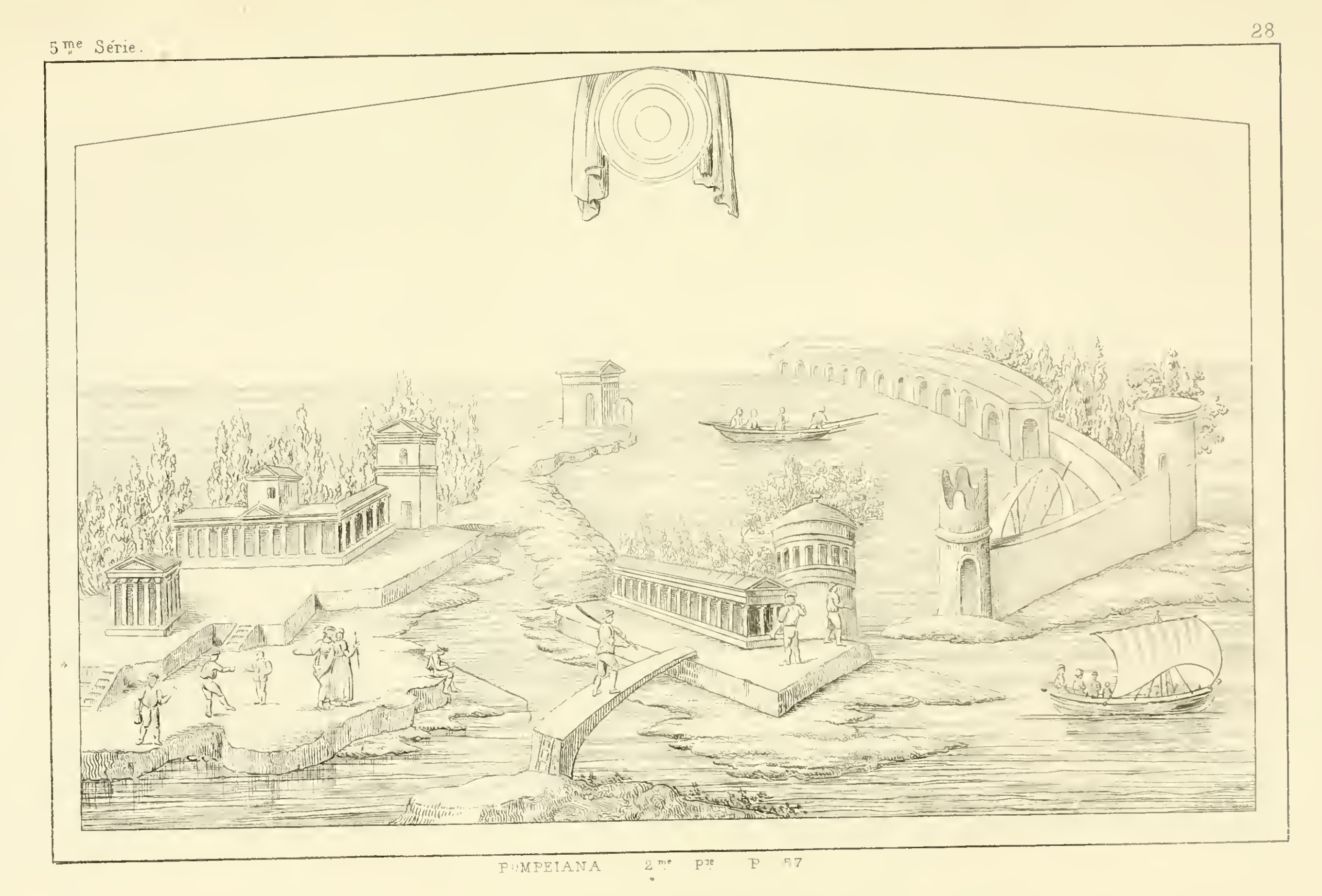
Les édifices que représente la première fresque sont censés éloignés des villes et placés dans un pays où

chaque habitant doit pourvoir à sa défense personnelle. C'est pourquoi chacune de ces habitations est accompagnée d'une tour. On sent combien une pareille construction était nécessaire au sein des guerres cruelles et déprédatrices de l'antiquité. La Grèce moderne, au milieu des mêmes nécessités, s'est créé les mêmes ressources; et l'on voit encore des πύργοι aux mêmes lieux où, du temps d'Hippocrate et de Galien, on en trouvait déjà. L'appartement qui occupait le dernier étage de ces tours était frais en été, chaud en hiver. Nous voyons ici un de ces sommets ombragé par une tente; un autre a un toit qui offre quelque ressemblance avec celui du monument choragique de Lysicrate, si improprement appelé la Lanterne de Démosthène.

L'autre cadre présente, au milieu de constructions pittoresques, encore une scène de Pygmées : ce qu'il y a de plus étrange, c'est ce nain ou cette statue naine montée sur une espèce de sphère : rien n'indique positivement quelle a été ici l'intention particulière de l'artiste.

PLANCHE 28.

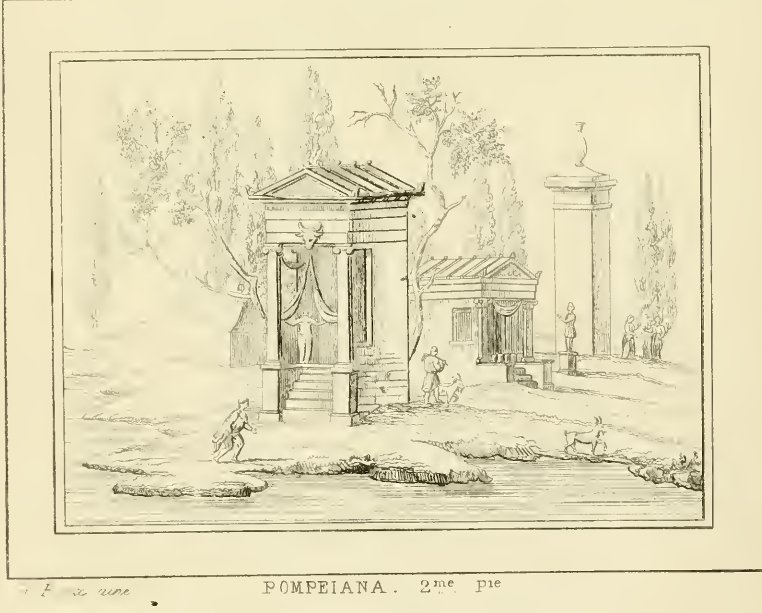
Cette peinture se trouvait sur le mur méridional du *viridarium* de l'édifice appelé la Maison de la seconde fontaine, édifice qui mériterait mieux le titre de Maison des paysages. Le sujet de cette fresque est un havre avec son môle, ses temples, ses tours de défense et ses mai-



POMPEIANA 2me Pte P 57

PEINTURES





POMPEIANA. 2me Pie

sons éparses dans la campagne. Le môle bâti en arches était une construction que les anciens plaçaient en avant de leurs ports, comme l'a remarqué récemment M. Fazio, architecte napolitain, afin de les préserver des sables qu'y aurait entassés sans cela le vent du sud-ouest, qui souffle presque constamment sur les côtes de l'Italie. Les arches à jour laissaient passer le courant et le limon qu'il entraîne, et les piles formaient un abri suffisant pour protéger les vaisseaux. Les Grecs suivaient une méthode semblable, ainsi qu'on le voit encore par les débris des môles d'Éleusis et de Délos.

Les édifices sont ici moins fantastiques que dans beaucoup d'autres peintures de Pompéi; et peut-être est-ce une représentation d'un petit port de la côte napolitaine. Les personnages sont à peine indiqués; et à l'horizon, qui comme de coutume est fort élevé, le bleu du ciel se distingue difficilement du bleu de la mer.

PLANCHE 29.

Cet ensemble pyramidal de temples et d'autres édifices, peint sur un pan de mur jaune, dans l'*hospitium* de la Maison des fontaines, est agréable à l'œil et disposé avec un art qui fait oublier facilement quelques fautes de perspective : tel est l'effet des grandes machines architecturales disposées sur un terrain bien étagé, dans une situation qui commande tout le paysage. Que ce grand

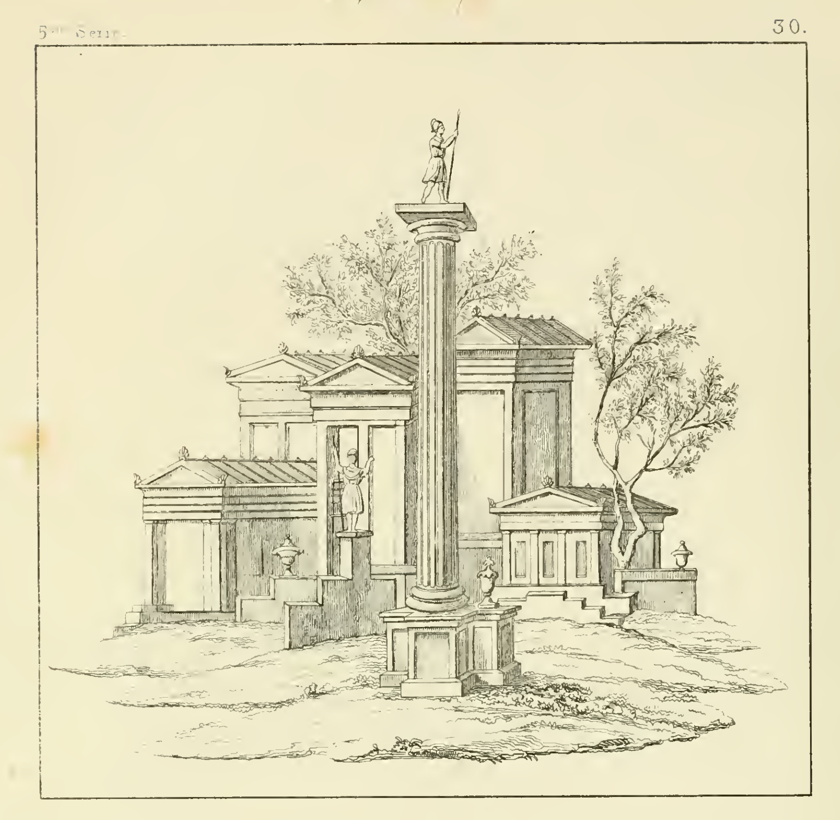
temple qui couronne la colline soit le sanctuaire principal de la divinité, la Minerve Propylée de Delphes, la Diane Propylée d'Éleusis, voyez alors comme les demeures des prêtres et les *sacellum* d'un ordre inférieur se groupent bien aux pieds de la déesse protectrice. Le nombre de ces dépendances d'un temple renommé allait toujours croissant avec les miracles de la divinité principale : les vœux arrachés par des moments d'angoisse et de détresse les multipliaient à chaque instant. Bellone avait déjà son grand temple à Rome, quand Appius Claudius s'écria dans son vieux latin, en levant les mains vers le ciel : *Bellona, si hodie nobis victociam duis, ast ego templum tibi voveo!* « Bellone, si tu nous accordes aujourd'hui la victoire, moi, je te promets un temple! »

Il ne serait pas impossible que le peintre eût représenté ici le temple de la Fortune de Préneste, bâti ou embelli par Sylla : car cet édifice était situé sur une hauteur ; et une foule de dépendances, parmi lesquelles on voyait un sérapéon, étaient venues se grouper au pied du monument principal.

Le second cadre contient une de ces petites chapelles que l'on construisait sur les côtes, et où les matelots sauvés du naufrage venaient suspendre leurs vêtements humides. Peut-être les deux figures, maintenant indistinctes, qui sont sur le premier plan, représentaient-elles un naufragé et le prêtre qui le reçoit sur le seuil. Derrière, sont les demeures des prêtres et les autres accessoires du *sacellum*.

PEINTURES.

Malereif.



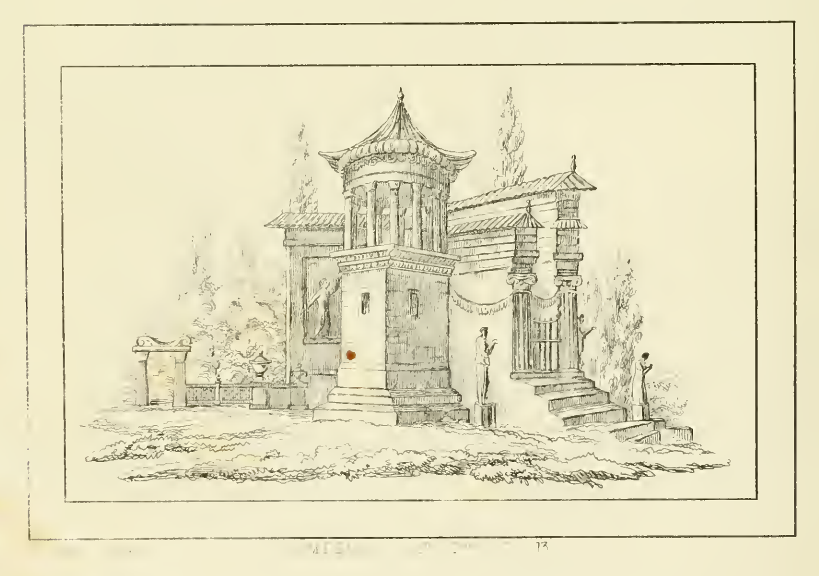


PLANCHE 30.

Ce groupe architectural ornait autrefois les murs de la crypte d'Eumachie. Cette belle colonne dorique cannelée et isolée, avec son triple piédestal, ressort admirablement sur ces petits temples à frontons et sur la verdure de ces arbres : des effets pareils devaient se présenter à chaque pas, en réalité, dans les édifices anciens; et nous, nous les concevons à peine en peinture!

Le deuxième cadre représente une espèce de tour carrée, surmontée d'un petit temple rond et d'un toit pointu, relevé sur les bords : cet édifice, qui est sans doute un tombeau, est entouré en partie d'un double mur formant un corridor circulaire, fermé par une grille. On conçoit difficilement l'usage de cette construction, qui cependant pourrait être l'entrée et comme l'avenue de la crypte funèbre.

FIN DE LA 5e SÉRIE DES PEINTURES ET DU TROISIÈME VOLUME.

AVIS AU RELIEUR

POUR LE PLACEMENT DES PLANCHES DU TROISIÈME VOLUME.

FIN DE LA DEUXIÈME SÉRIE DES PEINTURES.

Planche	
91 vis-à-vis la page	1
92	3
93	6
94	8
95	9
96	12
97	13
98	15
99	18
100	19
101	21
102	24
103	25
104	26
105	28
106	30
107	31
108	33
109	35
110	37
111	39
112	40
113	42
114	44
115	45
116	47
117	50
118	51
119	52
120 vis-à-vis la page	54
121	56
122	57
123	59
124	61
125	63
126	65
127	67
128	70
129	72
130	74
131	76
132	78
133 et 134	79
135	83
136	84
137	86
138	86
139	89
140	90
141	91
142	92
143	93
144	96
145	97
146	98
147	99
148	101
149	103

CINQUIÈME SÉRIE DES PEINTURES.

Planche
1 vis-à-vis la page........ 1
2.................... 7
3.................... 9
4.................... 12
5.................... 13
6.................... 15
7.................... 16
8.................... 23
9.................... 24
10.................... 25
11.................... 26
12.................... 28
13.................... 29

Planche
14 et 15 vis-à vis la page... 33
16.................... 35
17.................... 36
18.................... 37
19 et 20................ 38
21 et 22................ 40
23 et 24................ 41
25.................... 44
26 et 27................ 45
28.................... 46
29.................... 47
30.................... 49

